



Sor Juana Inés de la Cruz

Escriben

Luis Sainz de Medrano, Guillermo Schmidhuber, Margo Glantz, Teodosio Fernández, Lola Luna, José Carlos González Boixo, Selena Millares, Juana Martínez Gómez y Jean-Claude Masson



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

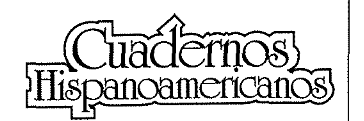
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

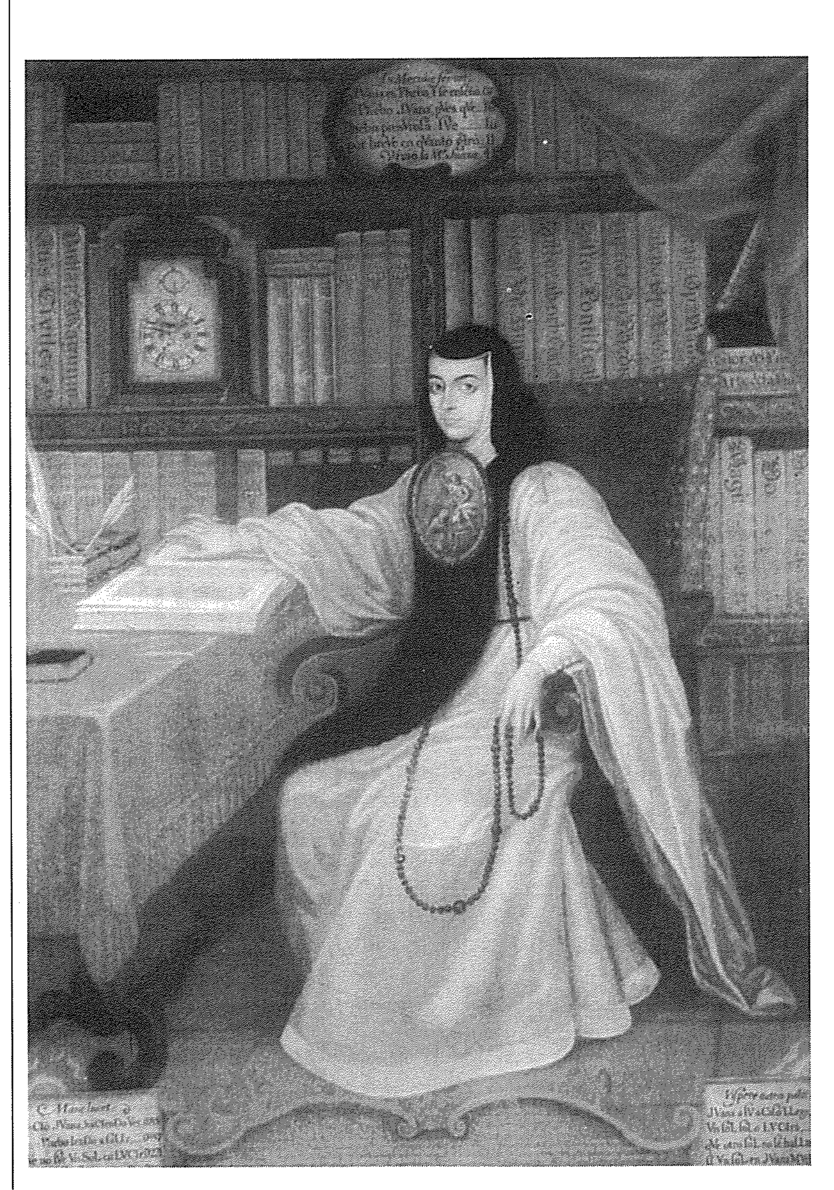
DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-93-007-6



SOR JUANA



Retrato de sor Juana
por Miguel Cabrera



Sor Juana Inés de la Cruz en la crítica española

Al abordar este tema, debo comenzar señalando que, aunque voy a referirme exclusivamente al panorama existente en nuestro siglo, salvo alguna inevitable excepción, resultaría imposible en esta oportunidad cualquier pretensión de inventariar y apostillar todas las aportaciones hechas que me ha sido posible catalogar. Me limitaré, por lo tanto, a destacar algunas que parecen muy significativas.

Como es bien sabido, Francisco de la Maza en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas, la «Fama» de 1700, Noticias de 1667 a 1892)*[1], realizó la concienzuda labor de reseñar dos largos siglos de presencia sorjuanina en la historia editorial y crítica, dejando bien marcada la presencia española en ese itinerario, desde la aparición de la *Inundación castálida* en Madrid en 1689. De las muchas opiniones que en ese período sobre la monja mexicana se vertieron —entre ellas las de Feijoo, Nicasio Gallego y Mesonero Romanos y, por supuesto, Menéndez Pelayo— obtiene de la Maza un juicio que no nos resistimos a reproducir en cuanto encierra una validez apenas alterada en nuestros días, respecto a la imagen que de sor Juana la crítica ha ido construyendo: «Nuestra gentil poetisa vestía ora el manto de teóloga, ora el de sabia y erudita, ora el de científica y, por último el de poetisa». Y añade, ampliando ya la reflexión a la vigésima centuria, algo que sin duda es responsabilidad, también, al menos en parte, de la crítica española: «Nuestro siglo también ha inventado la variedad de Sor Juanas, desde la mística, ascética y beatífica hasta la psiconeurótica; de la precursora del nacionalismo mexicano a la emancipadora de la mujer y, en fin, de la suma y compendio de lo «multiforme» y mágico de la poesía gongorina a la prolífica autora cuyos escritos (...) llenaban el orbe hispano». (91).

[1] *Revisión de Elías Trabuse, México, UNAM, 1980.*



Si se nos permite amplificar aún este preámbulo, recordaremos un dato bien expresivo en lo que respecta al principal problema en torno a sor Juana, que es, a nuestro entender, el hecho de que se haya querido glorificar a la persona sin discrepancia alguna, pero situándola, en ocasiones, por encima de su obra. En un momento de exaltación general de la acción española en América, Antonio Sánchez Moguel firmaba el 22 de octubre de 1892 un artículo en *La Ilustración Española y Americana* de Madrid titulado «Sor Juana Inés de la Cruz», altamente representativo de los criterios de la época ante el fenómeno del barroco. Elogiados la españolidad de la monja, su amor al estudio, su feminismo, a la vez que su «entendimiento varonil» (sic) y su «inmensa cultura», su obra quedaba relegada a una condición subsidiaria de la española, sin matiz alguno, con la circunstancia muy negativa de su vinculación con el gongorismo, especialmente y desdichadamente en *El sueño* y en el *Neptuno alegórico*. Ahora bien, y aquí enlazamos con lo antes dicho, «Sor Juana Inés de la Cruz —añadía— no nos ha dejado una obra magistral», sin embargo, «su labor artística y científica (sic) tendrán siempre merecido puesto en la historia de Méjico y España».

Menéndez Pelayo, muy poco después (*Antología de poetas hispanoamericanos*)[2], (*Hª de la poesía hispanoamericana*)[3], la justificaba, al manifestar que era imposible que se hubiera librado del «mal gusto» (cit. Mesa, I, 67) propio de la «atmósfera de pedantería y de aberración literaria» en que le tocó vivir. Veía en ella cualidades, por así decirlo, temperamentales: «vivo ingenio», «aguda fantasía», «varia y caudalosa, aunque no siempre muy selecta, doctrina», «ímpetu y ardor del sentimiento», que hubieran dado magníficos frutos «con otra educación y en tiempos mejores» (I, 67). ¿Existían esas dotes —podemos preguntarnos— en estado puro, como categorías, disponibles para materializarse en un tiempo ideal, sin haberse objetivado en el tiempo de la vida de su poseedora? Veremos cómo la hipótesis no es descabellada cuando nos refiramos a la postura de un Pedro Salinas. Menéndez Pelayo concedía que tales atributos «dieron a algunas de sus composiciones valor poético duradero y absoluto» (I, 67). Los textos salvables, no sin reparos, eran para el estudioso santanderino «dos docenas de poesías líricas, algún auto sacramental como *El divino Narciso*, la linda comedia *Los empeños de una casa*, y la carta al obispo de Puebla». Ya era mucho, de todos modos, si se compara con la execración de un Juan Nicasio Gallego, quien, al prologar las *Poesías* de la Avellaneda, según recordaba el propio don Marcelino, declaraba que las obras de sor Juana «atestadas de extravagancia, yacían en el polvo de las bibliotecas desde la restauración del gusto» (p. 68).

Con Menéndez Pelayo se iniciaba el camino de la rehabilitación de la obra de sor Juana, pero también, como destaca Octavio Paz, algo que los

[2] *Mad., Rivadeneyra, 4 vs., 1893-1895.*

[3] *2 vs., Victoriano Suárez, 1911-1913. Citamos esta obra por la edición del CSIC, Santander, Aldus, volumen I.*



contemporáneos de la monja no habían hecho: la lectura de sus poemas «como un documento»[4]. «Aquellos celos —decía el polígrafo santanderino al puntualizar algunos de sus poemas— son verdaderos celos» (MP. p. 71), descartando que los acentos humanos de aquéllos fueran «de imitación literaria» (p. 71).

Estas tendencias han mantenido en gran medida su vigencia tanto en la crítica extranjera como en la mexicana y española. A pesar de la «Carta atenagórica» y la dirigida al padre Núñez y otros escritos, es evidente que Sor Juana dejó muchas lagunas en su autobiografía, lagunas que sus apasionados críticos han tratado de rellenar interpretando textos poéticos. En este anhelo de lectura testimonial, que encontró su cenit en el paroxismo psicoanalítico de Pfandl, no han dejado de aportar su labor los estudiosos españoles de nuestro siglo. Y está claro que la condición femenina de esta criatura humana es determinante en tal obsesión.

Justo es señalar, entre otras, una notable excepción al convencional psicoanálisis biografista de gran parte de los críticos: la de Miguel de Unamuno, quien en su estudio «Sor Juana Inés, hija de Eva» (*Nuevo Mundo,* Madrid, 20 agosto 1920) supo entender cuánto de elaboración intelectual, forma refinada de lo humano, había en la figura y en la obra de nuestra monja: «Sor Juana —escribió— amó con intenso amor intelectual —esa exquisita especie de amor de que hablaba Spinoza— las imágenes de hechizo que ella se forjó, las criaturas de su mente, y entre ellas, a sí misma, como criatura de sí propia, a la imagen que ella se forjó de sí. Porque hay un refinado amor propio que consiste en amar el dechado que uno de sí mismo se hace, o el mito si se quiere»[5].

Para que el proceso de aceptación completa de Sor Juana en el orden estético se fuera consolidando, era, naturalmente, imprescindible la rehabilitación previa de Góngora. De ella fueron artífices avanzados, como sabemos, dos hispanoamericanos: Rubén Darío y Alfonso Reyes. Quedó así abierto el camino a la exaltación del 27. Ahora bien, adviértase que en su difundida *Antología poética en honor de Góngora*[6], Gerardo Diego se ocupa de la «décima musa» para mencionar en primer lugar su gongorismo, cuya mejor muestra ve en el *Sueño,* pero no deja de ser curioso que en esta hora de fervor gongorino, todavía Diego califique de «enrevesados» (p. 43) los versos de *Primero sueño* (p. 297), aunque sea para contraponerlos a otros que elogia, como los que incluye en su antología: el famoso romance heroico dedicado a la condesa de Paredes («Lámina sirva el cielo al retrato / Lísida, de tu angélica forma, / cálamos forme el sol de sus luces, / sílabas las estrellas compongan»), seguramente porque el vuelo intelectual de la monja, muy superior al de don Luis, resultaba

[4] *Octavio Paz:* Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, *Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 142.*

[5] *Reproducido por Miguel de Unamuno:* La raza y la lengua, *en* O.C., *edición de Manuel González Blanco, Madrid, Escelicer, IV, 1967/1971.*

[6] *Citamos por la edición de Alianza Tres, Madrid, 1979.*

todavía un componente difícil de asumir frente a la poesía pura del maestro cordobés.

Hemos citado antes a Pedro Salinas, quien nos dejó en 1940 un estudio sobre sor Juana, («En busca de Juana de Asbaje») que no dudamos en calificar de perspicaz como todos los suyos, pero que a la vez nos parece regresivo, aunque en él aflora su sensibilidad de poeta y su condición de crítico idealista[7]. Parte en él de interrogantes que conciernen a la identidad del ser humano: «¿Qué fue Sor Juana? ¿Quién fue esa monja poetisa del siglo XVII para que su persona nos seduzca y nos intrigue al mismo tiempo?» (p. 205). La respuesta la intuye Salinas —y esto ya nos resulta excesivo— más allá de la vida y de los escritos de la monja, ya que «Sor Juana no nos interesa por lo que fue, por lo que hizo, sino por lo que quiso ser, por lo que podía haber hecho. Y el drama de Sor Juana estaba en las peripecias entre su ser y su querer» (p. 206). A partir de esta hipótesis, aplicable sin duda a la mayoría de los humanos, aunque sin duda especialmente sugestiva en el caso de los genios, pero extraliteraria, Salinas, mostrando su aprecio por las «exquisitas veladuras de sensibilidad poética de la autora» (207), destaca que «es poesía imitativa; es poesía de circunstancia u ocasión» (208). Tras resaltar el gongorismo de *Primero sueño*, afirma que «Sor Juana ni trae ni profundiza ninguna concepción o lenguaje poético», para concluir paternalistamente que «su don está en el acento de gracia femenina, en las delicadezas de matiz que añade a concepciones descubiertas por otros» (208).

Para Salinas, la poesía de Sor Juana —a diferencia de la de Fray Luis o San Juan de la Cruz— nace de afuera a adentro, como producto de la presión cortesana y barroca de su tiempo sobre alguien notoriamente capacitado para hacer versos, y de ahí deduce curiosamente que «no podemos aceptar su condición de poetisa como la esencial y absoluta definitoria de su personalidad» (211).

La deduccion última, después de revisar nuevos textos, es que si «ni alma poética ni alma religiosa era el alma verdadera de Sor Juana, sí cabe afirmar que la misma queda verazmente definida con decir que fue el dechado del alma filosófica» (p. 220), siendo «la poesía como la religión (...) extravíos, desviaciones del impulso central de su alma» (220).

De ahí pasa Salinas a considerar a Sor Juana como un caso de «extemporaneidad espiritual»: Sor Juana vivió en un tiempo que no era el suyo pero ni se alzó contra él ni se colocó silenciosamente a su margen: supo pactar con él, mientras encubría con las letras y las tocas de religiosa su «natural impulso» de saber. Todo esto la convirtió en «mártir de la inteligencia». Salinas se arriesga a suponer que el tiempo adecuado para que Sor Juana desarrollara su trayectoria vital habría sido una de las cortes

[7] *«En busca de Juana de Asbaje», publicado luego en* Ensayos de literatura hispánica *(Madrid, Aguilar, 1958).*

renacentistas, con la compañía de Margarita de Navarra o Vittoria Colonna, o bien una de las apacibles y admirables universidades o *colleges* de los Estados Unidos, que el crítico considera lugares ejemplares de estudio y convivio (225).

Desde siempre, la reivindicación de la españolidad de Sor Juana había ido quedando como una fijación en la crítica de nuestro país. Enrique Díez Canedo en «Perfiles de Sor Juana Inés de la Cruz»[8], aparte de insistir en este aspecto, lo mismo que en el caso de Alarcón, celebra el sentimiento humano de la mexicana en comparación con Santa Teresa —comparación que no ha dejado de contar con adictos—, pero, además de eso, celebra su sentido de las imágenes y la música.

En esa misma línea encontramos a Federico de Onís, quien quiso ver, además, en la obra de Sor Juana una fusión de clasicismo y barroquismo, muestra de la fusión de tiempos distintos característica de la literatura hispanoamericana. Acaso en este terreno llega algo lejos cuando, examinando un pasaje de la carta a Sor Filotea, advierte en ella un estilo que «ya se libertaba de la prosa barroca y anunica la expresión clara y directa de Feijoo»[9].

Por el contrario de la interpretación españolista de sor Juana son buen testimonio también los textos del homenaje rendido por la Real Academia Española a sor Juana en el tercer centenario de su nacimiento[10], homenaje que parte del hecho de que la monja «pertenece plenamente a la historia de la literatura española en el sentido más exacto de la palabra» (p. 26). Son palabras del estudio de José María de Cossío titulado «Sobre la vida y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz».

El trabajo que comentamos parafrasea, como tantos otros, la carta a sor Filotea de la Cruz, optando por la opinión de que el obispo dio pie a sor Juana para que se defendiera de «censuras irresponsables» (pensando en los ataques del obispo don Francisco Aguilar y Seijas).

Aparte de esto, Cossío recrea la biografía sorjuanina partiendo de sus obras y, como era previsible, entra en la cuestión de la experiencia real de los sentimientos amorosos en ellas manifestados por la autora y, justificando el decoro de la monja por tratarse de algo anterior a su entrada en religión, se une a la tesis de Menéndez Pelayo y a la de Amado Nervo. Más interesante es la comparación de Sor Juana con otras monjas poetas, especialmente sor Violante do Ceu, «la portuguesa que escribió en castellano sus amores y desengaños» (33).

Sor Juana, afortunadamente para Cossío, llega al culteranismo pasando por Calderón. Una pista de interés es la indicación de la influencia del conceptismo de nuestros *Cancioneros* (41), algo para él evidente en «Hombres necios que acusáis». Aprecia asimismo la «Canción de Florisia» de la

[8] *En* Revista de las Indias, *nº 5, Bogotá 1940 y posteriormente en* Letras de América *(«Perfil de Sor Juana»), El Colegio de México, 1944. Citamos por esta última edición.*

[9] *Federico de Onís: «Literatura de la Nueva España» en* Iberoamérica: su presente y su futuro, *New York, Dryden Press, 1946.*

[10] *Publicados en* Boletín de la R.A.E., *enero-abril, 1952, t. XXXII.*



Diana de Gil Polo como «fuente y modelo de la poesía de la monja mexicana» (p. 42), y un poema de Agustín de Salazar y Torres, radicado en México durante gran parte de su vida, titulado «Retrato que escribió a una dama» como antecedente, con ventaja para éste, del tan recordado poema en esdrújulos de sor Juana dedicado a la condesa de Paredes. Los villancicos y el popularismo de la mexicana —aunque haga hablar a indios y negros y use el náhuatl— serían otros rasgos de su vinculación con la poesía española.

En su aportación «Sinceridad y artificio en Sor Juana Inés de la Cruz», José María Pemán comienza por señalar la turbación que la condición femenina de Sor Juana produce en los críticos, y avanza en busca de rasgos psicológicos para entrar en el casi inevitable terreno de las experiencias vitales de la poetisa, no sin advertir lo que hoy nos parece evidente: cuánto de lo que sus textos reflejan se puede deber a los condicionamientos epocales. El deseo de Pemán de llegar a «la amurallada intimidad» de Sor Juana se detiene afortunamente en la anotación del «intelectualismo» como elemento fundamental de su carácter, intelectualismo que estima no deudor del racionalismo de Eramo, Montaigne o Descartes y sí relacionado con «nuestro viejo senequismo, nuestra represión moral de la pasión» (62) y con la retórica silogística de Calderón. Un buen hallazgo de Pemán es la definición de «inteligencia embellecida» aplicada al conceptismo sorjuanino (64). Y muy sugestivos los atisbos prelorquianos detectados en los versos de la monja.

De este mismo homenaje forma parte el poema «Segundo sueño» de Gerardo Diego. No nos arriesgaremos a apreciar en estos versos, rasgos válidos para el análisis literario de la obra de la homenajeada, pero me conformaré con señalar que este magnífico poema —una reflexión sobre la potencialidad del soñar, pero del soñar despierto, y sobre la proyección en lo divino del amor humano— es que toma como modelo el *Primero sueño* que, como recordamos, en su *Antología* gongorina había descalificado. Digamos que la lectura del poeta fue más sagaz que la del crítico.

Afortunadamente, Tomás Navarro Tomás, se acercó con su habitual minuciosidad a un aspecto formal de la obra de Sor Juana sobre el que sólo se habían hecho reflexiones superficiales. Nos referimos naturalmente a su estudio de 1953 «Los versos de Sor Juana»[11], en el que empezaba por destacar que «en la segunda mitad del siglo XVII, mientras declinaba en España la rica polimetría desplegada en la versificación de la lírica y del teatro clásico, Sor Juana Inés de la Cruz, en México, empleaba en sus obras una variedad de formas métricas apenas igualada por ningún otro poeta anterior». Señala Navarro Tomás el desinterés de nuestra poeta por ciertas formas bien acuñadas como la octava real, la estancia italiana y el

[11] Romance Philology, 7, *Berkeley and Los Angeles, University of Berkeley Press, 1953-4. Reproducido en* Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca, *Barcelona, Ariel, 1973. Citamos por esta edición.*

terceto, y su preferencia por las de tradición popular, a la vez que manejaba los artificios virtuosistas introducidos por el barroco, como los tan celebrados versos esdrújulos citados hace poco, los poemas de los que se pueden desglosar otros («amante, / caro, / dulce esposo mío») (p. 167), los ovillejos, nombre que aplicó a silvas consonantes, o a una extensa composición en «octosílabos con eco, con redondillas intercaladas en variantes múltiples», los versos enlazados de tradición trovadoresca, los romances modificados con variedad de elementos líricos (171), la décima acomodada al villancico, la seguidilla con curiosas modalidades (p. 173), los libérrimos villancicos, y otros metros preferidos por Sor Juana, entre ellos el eneasílabo, el alejandrino y el dodecasílabo de hemistiquios de 7 y 5 sílabas, que serán gratos al modernismo. Pone, por otro lado, como modelo de exhibición de variedad de estrofas, el auto de *El divino Narciso* (178).

Una discreta aportación al estudio de las raíces vascas de sor Juana fue hecha por Cecilia G. de Guitarte en *Sor Juana Inés de la Cruz. Claro en la selva*[12], quien vuelve sobre la razonable hipótesis de la lectura paleográfica *Asuage* («claro en la selva» en euskera), en vez de Asbaje, que advertimos ya fue sugerida por Dorothy Schons[13], tenida en cuenta por Unamuno y por Méndez Plancarte[14] y vuelta a estudiar recientemente por el mexicano Salvador Cruz[15]. Por otra parte Guitarte observa en los primeros poemas de sor Juana un predominio del léxico guipúzcoano.

Y llegamos ya a uno de los momentos privilegiados en los acercamientos hispanos a sor Juana: nos referimos a la interpretación del filósofo José Gaos de la obra mayor de sor Juana en su artículo «El sueño de un sueño»[16].

Estamos ante un trabajo analítico del contenido, por medio de las imágenes empleadas: ninguna tan convincente como la del ladrón y el amante dormidos —que nos remiten a Baudelaire— para significar la dimensión profunda de la noche y el universal dormir; de ahí las que sirven a la idea del soñar del alma, la dinámica ascendente de la imaginación: monte, águila, pirámides, torre de Babel; la del metódico discurrir, las de la confusión, las del despertar. Gaos defiende una división en cinco partes: la noche, el dormir, el sueño, el despertar, el amanecer. Destaca su organización simétrica, no sólo cuantitativa sino cualitativa y espiritual, incluyendo lo que para simplificar llamamos por nuestra cuenta subsimetrías sutiles en la textura del poema. Se destacan las imágenes concernientes a los artificios mecánicos desde una visión mecanicista de lo somático (Descartes, Hobbes, Lamettrie, el padre Kircher). La identificación, en fin, de los valores arquetípicos en las imágenes usadas por sor Juana, donde hay ingredientes clásicos, intelectuales, afectivos, vinculación a diferentes saberes, que resultaría prolijo detallar aquí.

[12] Bs. As., *Ed. Vasca Ekin, 1958, reproduc. en* Juana de Asbaje, la monja almirante, *1970.*

[13] *«Algunas notas biográficas de Sor Juana Inés de la Cruz»,* Boletín de la Universidad de Texas, *nº 25/26, 8 de julio de 1925.*

[14] *Sor Juana Inés de la Cruz,* O.C. *edición, prólogo y notas de A. Méndez Plancarte, México, FCE, 1951/s. El volumen 4 fue preparado por A.G. Salceda.*

[15] Juana Inés de Asuaje o Asuage. El verdadero nombre de Sor Juana *(Benemérita Univ. Autónoma de Puebla, 1995).*

[16] *Publicado en* Historia mexicana, *(El Colegio de México, vol. X, núm. 1, julio-septiembre 1960).*



Destaca también Gaos el carácter intelectual de la emoción en el poema hecho de *imaginería e ideología, con la indicación de dos intersticios que* permiten la expresión directa de sentimientos, si bien éstos se refieren a la dificultad del propio trabajo intelectual, toda vez que el sentido esencial del *Sueño* es el fracaso experimentado por una poeta intelectual y filósofa (p. 63).

Entre el pensamiento intuitivo y el pensamiento discursivo que sigue el orden de las categorías, aun cuando no puede pasar de la primera, se encamina el proceso del sueño sorjuanino. No hay, al decir de Gaos, ningún cartesianismo en él, en cuanto Descartes opone a este método, escolástico, el lógico-matemático de discurrir por todo. Fracasadas intuición y discurso, ¿estamos, se pregunta Gaos, ante «un poema de escepticismo absoluto»? (65).

Al esbozar una respuesta, considera Gaos las variedades del escepticismo en el Renacimiento, la Ilustración, el barroco —sin olvidar que la decepción por las apariencias que está en Cervantes, Quevedo y Gracián aparece también en Descartes—. No hay, sin embargo doctrinarismo intencional en sor Juana, pues el sueño se encuentra vinculado a «la más entrañable experiencia personal de la poetisa» (p. 66) y no trata de «filosofar en verso sobre los límites del conocimiento humano» (67). Frente a la rotunda frase de la *Metafísica* aristotélica: «Todos los hombres tienden por naturaleza al saber» (p. 67), Sor Juana, persuadida de que su femineidad era un impedimento para ello, trató de neutralizarla por su entrada en religión, lo cual también se reveló inútil. Por último, incapaz de refugiarse en el fideísmo, lo hizo en el de su aniquilación espiritual. Su sueño se creó desde la vigilia, fue la poetización de un sueño vital fracasado, de hecho la definición de lo que es la vida, también en sentido calderoniano.

Otro excelente americanista, Ramón Xirau, trató de situar en su *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*[17], en el contexto de un barroco que pretendía ser una estructura realista y absoluta: «No quiere ser *una* visión de la realidad, sino *la* visión de la realidad» (p. 615) lo cual nos hace sospechar que sor Juana no estuvo «atrapada» en estructuras artificiosas a las que se adaptó, sino que fue alguien que se sintió cómoda en este sistema. En cuanto al inagotable tema de los posibles referentes de sus versos amorosos, ofrece una precisa opinión: lo que importa es la realidad de lo enunciado, algo «real en cuanto se expresa», en definitiva, lo que vive en el verso. También es sugestiva su lectura de la poesía dentro de la tradición cátara, que se filtra entre los trovadores de la Provenza y tiene que ver con el amor cortesano: si el mundo es un mal lugar para el amor, escapémonos de él construyendo un espacio privilegiado para éste.

[17] *Eudeba, Buenos Aires, 1967.*



Por otra parte, Xirau destaca el feminismo jubiloso de Sor Juana que no hay que ver como un ataque organizado al varón, como quería Pfandl. Muestra la habilidad de la monja para establecer una dialéctica apoyada tanto en los mitos clásicos como en las sólidas razones de autoridad de las santas cristianas. Ve en toda la obra de sor Juana una búsqueda de luz y de conciliación de opuestos, incluyendo su tratamiento precristiano del «Señor de las semillas» en *El divino Narciso*. Acerca de *Primero sueño,* Xirau observa que viene a ilustrar «el drama vital e intelectual de Sor Juana» (p. 86) pero no cree en su escepticismo. Sería paradójico, toda vez que en la «Respuesta a Sor Filotea» defenderá la posibilidad de alcanzar el saber.

En el campo de las antologías, destacaremos ahora la de Luis Ortega Galindo, publicada en 1978[18]. Se une Ortega al general rechazo de las cerradas opiniones de Pfandl, estimando, a propósito de la *Respuesta a Sor Filotea,* que «Sor Juana silencia la anécdota de su vida para contar la anécdota de su conocer» (p. 19).

Destaca Ortega, tras analizar el frecuentemente desatendido teatro sorjuanino y sus contenidos criollos, la importancia de los «Villancicos y letras sagradas para cantar», así como, entre las composiciones profanas, los «retratos», si bien advierte el carácter de cliché que poseen. Juzga posible la realidad de la experiencia amorosa y señala dos «ciclos» en este terreno: el de Fabio, el más extenso, y el de Silvio (p. 32). A la hora de afrontar las posibles ambigüedades de los sentimientos de Sor Juana, advierte que la coincidencia de imágenes en el romance en decasílabos donde exalta la belleza de la marquesa de La Laguna y el dedicado con el mismo objeto a la condesa de Galve (p. 35) contienen imágenes muy similares, lo cual es un dato a favor del carácter literario de los sentimientos expresados en ambas. Se detiene también este crítico en los importantes aspectos formales: las innovaciones métricas de sor Juana, en las que en algún caso ve un antecedente de las de Darío.

Bien concertado el análisis de *Primero sueño*, definido como «una noche mística del conocimiento del mundo, que tras dos fracasos, termina aceptando el conocimiento del mundo sensible» (p. 38). Es interesante el paralelismo con la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz y el análisis de ciertos elementos místicos que sugieren fracaso: Nictimeme —lechuza—, Icaro, Aretusa, Ceres, la pirámide «altiva» y «vana», que fracasa en su búsqueda del cielo, la torre de Babel. Ve un sentimiento típicamente barroco en la consideración del «conocimiento» como «engaño» o «trampa» de la que el hombre de este tiempo huye mediante la aceptación de ser «el gran desengañado». «Pero, con independencia de su aspecto autobiográfico, el poema tiene la grandeza de su aventura humana» del hombre-Sísifo que no deja

[18] *SJIC,* Selección, *Madrid, Editora Nacional.*

de tender su paso hacia la cima, aunque se sabe de antemano condenado a la caída» (p. 41).

Victorino Polo se ocupó en 1979 de la métrica de sor Juana en su artículo «Formulación poemática del soneto: Sor Juana Inés, Rubén Darío, Guillermo Valencia»[19] analizando la organización del soneto de sor Juana «En que satisface un recelo con la retórica del llanto» («Esta tarde mi bien, cuando te hablaba») y otros de los dos poetas varones citados, para llegar a la conclusión de que la dialéctica del creador puede muy bien modificar, sin alterar los catorce versos, la estructura retórica del soneto. Es evidente, en el caso de Sor Juana, que era consciente de que estaba realizando una obra de arte y no un silogismo. Cinco años más tarde, José Antonio Mayoral volvió con fortuna sobre este aspecto dentro del inagotable tema de los villancicos. En este caso, los villancicos-ensalada[20].

Otro de los críticos fascinados por la búsqueda de la psiquis de sor Juana es Rosa Chacel en su prefacio a *Sonetos y endechas* de sor Juana, 1980, (donde recoge un trabajo de 1958, «Poesía de la circunstancia», Bahía Blanca), con prólogo y notas de Xavier Villaurrutia[21], donde la ilustre novelista comienza sugiriendo el interés por un estudio «rigurosamente psicológico» de sor Juana «un genio encerrado en la frágil persona de una doncella indefensa», aprovechando lo que sus versos traslucen. Se remite a los estudios de Vossler (valor de la silva) y no muestra objeciones a Pfandl en la interpretación por éste de *Primero sueño,* ni deja de atender a Menéndez Pelayo. Las apreciaciones más significativas de Rosa Chacel son las referentes a la condición de sor Juana como «poeta de la circunstancia» (p. 10), apoyada siempre en la vida real de la que surgía la visión poética. Destaca su capacidad para alcanzar las «reflexiones lógicas más sutiles e implacables» en oposición a quienes consideran aspectos místicos en ella. Sugestiva, aunque compleja, es su interpretación de la absoluta unión entre la persona y los sentimientos: asocia «pena y penante» — como ella misma dijo. Lo que recuerda a Baudelaire: «Je suis la plaie et le couteau» (la llaga y el cuchillo).

Ediciones Júcar de Madrid ofreció en 1983 una antología, *Sor Juana Inés de la Cruz,* precedida de un estudio de la insigne política y feminista Clara Campoamor, que murió exiliada en Suiza en 1972, y de una breve introducción de Julio Llamazares.

El trabajo de Clara Campoamor, básicamente el mismo que publicó en Buenos Aires[22], consiste en una sugerente revisión de la vida de sor Juana mediante un hábil parafraseo de los textos previsibles. La lectura autobiográfica de los versos no le impide la clarividencia de que «sus versos amorosos parecen más bien dirigidos al Amor que al amado» (p. 24). Tampoco

[19] Anales de Literatura hispanoamericana, *Univ. Complutense, VII-8, 1979).*
[20] *J.A. Mayoral: «Poética y retórica de un subgénero popular: los villancicos-ensalada» en AAVV:* Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica, *XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, U. Complutense, 1984, (publicado en 1987).*
[21] *Barcelona, Labor, 1980.*
[22] *Emecé, 1944, 114 pp.*



falta, siguiendo de cerca a Menéndez Pelayo, la revisión censoria del culteranismo sorjuanino como producto del mal de la época, «plaga del momento» (p. 62), y pasa fugazmente sobre la condición de dramaturga y de música de la monja. Se incluye variedad de poesía y unos fragmentos de *Los empeños de una casa.*

La antología de Raquel Asún[23], dedicada a la lírica sorjuanina merece ser especialmente resaltada. En su bien documentada introducción, hace una revisión de la bibliografía crítica sobre la autora y pone de relieve las visiones parciales o tendenciosas de que ha sido objeto. Es muy de apreciar que resalta la importancia de Pedro Henríquez Ureña como primer biógrafo moderno de sor Juana (p. IX).

Junto a la versatilidad de la poetisa, señala su sensibilidad para experimentar «el cansancio frente a los temas heredados como la creativa transformación del lenguaje que se metamorfoseaba a sí mismo» (XVII). Uno de los aspectos valiosos de este trabajo es la minuciosidad con que sitúa las formas de hacer de sor Juana en sus contextos: el neopetrarquismo, la cortesanía ante el mecenas, la apología y el «conceptismo sacro», la vuelta a lo divino de temas profanos, la seria introspección, la elegía, lo burlesco, etc., atendiendo también a los aspectos formales, contrastados con las opiniones de tratadistas del XVI y el XVII.

La revisión de la *Respuesta a Sor Filotea,* le hace ver en ella un manifiesto del ansia de saber, al asociar «casi al modo platónico (XXIV) conocimiento a plenitud», a lo que se une íntimamente el deseo de razonarlo todo, «un deseo de armonía al modo de la tradición cultural renacentista». Así las «noticias que quiere dar en el texto se convierten en convicciones, la información en defensa apasionada y los tópicos de modestia en su orgullosa reivindicacón de solicitarla, curiosa y excepcional» (p. XXV). Hay ante todo «defensa del saber laico y profano» (XXVIII), y sobre todo del «desear saber», dentro de un feminismo realmente moderno, exaltación de la cultura antidogmática y aceptación de retos no buscados.

Vienen después los estudios puntuales de varios poemas a partir del romance «Prólogo al lector», del que se subraya su voz antidogmática y razonada, su exaltación de la inteligencia sobre el caos y la mezquindad, su acomodación valerosa a la soledad. Sobre los poemas de circunstancias apela a la interpretación ya examinada de Rosa Chacel: «En todos los poemas, la circunstancia, el momento, el tiempo puntual, salvado al instante mediante su literaturización» (XLIV).

En cuanto a los poemas amorosos, destacan su sentimiento platónico y su decidida apuesta por la racionalidad. En el plano religioso, Asún ve en los versos de sor Juana los motivos de la Contrarreforma (p. LX). Estima deformante ver en ellos latidos místicos. «Son los suyos versos para los

[23] *Barcelona, Bruguera, 1983.*

hombres que viven con una fe, no para los que viven de la fe» LXII, y tienen dos direcciones: los que despliegan aspectos de la ortodoxia contrarreformista y la de los romances cargados de intimidad, encuentro no con los dogmas sino consigo misma.

El examen de algunos de los temas característicos del barroco: muerte, mitología, desengaño, amor (siempre «amor negado» en los sonetos, LXVII), sublimación de la tragedia, sátira del lenguaje culto (ovillejo 214), composiciones gratulatorias, burlas, tratados por sor Juana, lleva a esta crítica de nuevo a los contextos puntuales. Todo es producto de alguien que no tuvo vocación moralista sino la de «conocer todas las corrientes a su alcance para hacer de su comprensión una fuente de libertad que la afirmara en la vida y no en la muerte» (LXVIII).

Por lo que se refiere a *Primero sueño*, es interpretado como una práctica poética que traslada al mundo del arte una experiencia intelectual. Se trata de la soledad del hombre frente al cosmos (LXIX). Tras los muchos eslabones en el proceso de los conocimientos parciales, se llega aquí al punto culminante: la conquista del cosmos. Frente a las interpretaciones cartesianas del poema, Asún se adhiere a la idea de Emilio Carilla[24] quien ve en el *Itinerario de la mente hacia Dios* de San Buenaventura una de las fuentes del poema, lo que no impide que éste se encuentre construido dentro de un orden lógico. Señala algunas de sus otras fuentes: *El sueño de Escipión* de Cicerón —en *La República*— y los comentarios del neoplatónico Macrobio, así como tradición del viaje astronómico de Kircher. Situada en la mentalidad escolástica (más que en Galileo, Descartes, Harvey y Newton), sor Juana no refleja, no obstante, el alma escolástica sino «el alma universal» (p. LXXI).

Entre los no abundantes trabajos dedicados al teatro de sor Juana, destaca la edición, estudio y bibliografía de *Los empeños de una casa*[25], a cargo de Celsa Carmen García Valdés, que ofrece una edición crítica de esta comedia. El estudio preliminar rehusa seguir la tesis de la «americanidad» del teatro de sor Juana, sostenida por críticos como los mexicanos Francisco Monterde y María Esther Pérez.

La descripción de cada una de las piezas dramáticas de sor Juana y sus fuentes, con algunos apuntes críticos ajenos y propios sobre la marcha, deja paso a una visión más pormenorizada de las características de *Los empeños de una casa*, convenientemente apostillada con aparato erudito para su comprensión en el contexto de la época. Es interesante el análisis, más personal, de la estructura de la obra y el juego de personajes, que pone de relieve el ingenio de sor Juana para dar dinamismo al esquema, ya muy gastado, de las comedias de capa y espada. La minuciosa «Sinopsis métrica» constituye una notable aportación al tema de la

[24] *«Sor Juana: ciencia y poesía (sobre el «Primero sueño»).* RFE. *36, 1952, pp. 287-307).*
[25] *PPU. Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1989, 228 pp.*



métrica en la obra de la monja mexicana, aunque no se extraigan de ella muchas conclusiones.

Ya que de teatro hablamos, junto a los estudios sobre *El divino Narciso* de María Manuela Gómez Sacristán (1984)[26] e Imanol San José Azueta (1989)[27], recordaremos que en 1990 (VI. 2) y 1993 (9) Angel Valbuena Briones incrementó la atención hacia el teatro religioso de sor Juana con dos trabajos titulados, respectivamente, «El juego de los espejos en *El Divino Narciso* y «Una tipología del auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz»[28]. Minuciosamente da cuenta de los antecedentes del tema del Narciso/Cristo, de la estructura del auto y de sus múltiples reminiscencias intertextuales. El estudio sincrónico de *El mártir del Sacramento* y *El cetro de José* le conduce a ver «un arte sorjuanino racional, constante, preciso y con finas dosis de retórica» que desarrolla un patrón literario «afianzado sobre cuatro pilares esenciales: la argumentación filosófica, el teatro dentro del teatro, el desarrollo del tema y la celebración del Santísimo Sacramento» (pp. 236-7).

Retomando el orden cronológico, es oportuno recordar ahora el artículo de José Ramón Resina sobre «La originalidad de Sor Juana»[29]. Tiene en este trabajo el propósito de mostrar que en un tiempo en que no se perseguía la originalidad sino la imitación, sor Juana no trata de evadirse de esta norma. Son artificiosas las teorías de que ella trató de criticar la ideología y ciertas estructuras calderonianas en *Los empeños de una casa,* como defiende Patricia Kenworthy (p. 44). Tampoco acepta Resina que en sor Juana existiera un espíritu cartesiano y preiluminista como ha propugnado, entre otros, Manuel Durán. Resina sitúa a sor Juana en una «filiación intelectual que combina el tomismo y el suarizmo con el neoplatonismo renacentista que los jesuitas combinaron con la revelación cristiana» (p. 49). También refuta a Octavio Paz en su interpretación racionalista de *Primero sueño,* al que, apoyándose, tal vez sin demasiado fundamento en José Gaos, da una interpretación fideísta. Vincula este poema al *Somnum Scipionis* y sus secuelas, destacando la excepcional riqueza científica que sor Juana acumula en él —preenciclopedismo que la aparta de Góngora— aun cuando se trate de ciencia ya obsoleta en su tiempo. Sigue también a Gaos en la apreciación de las imágenes y los momentos de estremecimiento emocional del *Sueño.* La originalidad de sor Juana, en fin, estaría en ser, solitariamente, «fruto tardío y perfecto (...) de una tradición cuajada de momentos difícilmente emulables» (55).

María Andueza[30] aportó una nueva reflexión sobre la métrica al valorar, partiendo de Navarro Tomás, de Méndez Plancarte y de Antonio Alatorre, la extraordinaria importancia cuantitativa y cualitativa de este tipo de composiciones. Lo prueba aun cuando sólo lo haga tomando en conside-

[26] «El Divinio Narciso, *de Sor Juana Inés de la Cruz»,* Analecta Calasanctiana, *nº 52, 2ª época, vol. XXVI, Salamanca, julio-diciembre 1984.*

[27] *«Sobre una posible influencia hermética en* El Divino Narciso *de Sor Juana Inés de la Cruz», Bilbao,* Letras de Deusto, *enero-abril 1989.*

[28] *Ambos en la revista* Rilce *de la universidad de Navarra, VI, 2, IX, 2, respectivamente.*

[29] *Publicado en* Anales de literatura hispanoamericana, *Madrid, Univ. Complutense, 1986.*

[30] *«Los romances hispanoamericanos de Sor Juana Inés de la Cruz»,* Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca, *Dirección Manuel Criado de Val. Con el patrocinio de la Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, Madrid, EDI-6, S.A., 1986, pp. 569-588.*



ración, por razones metodológicas, el grupo que Méndez Plancarte incluye en el apartado «Lírica personal», hasta 13 modalidades formales que dan peculiaridad a los romances sorjuaninos. En cuanto al aspecto semántico, destaca los contenidos americanistas. Seguramente se excede, sin embargo, al sugerir un nacionalismo político en función de la hipervaloración de las palabras «nación» y «patria» por parte de sor Juana.

Brevemente he de mencionar mi propia contribución a la difusión de la obra de sor Juana en España con la edición de *Obra selecta*[31], en la que la aportación principal, además de las 512 notas explicativas, consiste en la oferta de una variada muestra de la obra lírica de todos los registros, comprendidos el *Neptuno alegórico* y el *Sueño*, así como de dos obras dramáticas, *El divino Narciso* y *Los empeños de una casa*, y en la selección de prosa la *Respuesta a Sor Filotea* y, como colofón, la impresionante *Propuesta* de fe de 1694 con la que sor Juana renunció definitivamente a su quehacer «mundano». De la «Introducción», obligadamente limitada, apenas resaltaré la presentación de sor Juana como persona «instalada con serena apariencia en el posibilismo» y refugiada en el mundo de los libros (X). «Sor Juana figura así en un lugar relevante dentro de la galería de quienes a lo largo de la historia de la literatura han hecho de la escritura propia y ajena un ámbito más cierto y válido que la misma vida». Destaco asimismo el probable origen en «el puro deliquio intelectual» o «la sublimación de reales sentimientos afectivos» imposibles de aquilatar de sus poemas amorosos: la condición de *Neptuno alegórico* como «más que un obligado canto de alabanzas a un virrey, un colosal esfuerzo para decorar y prestigiar lo que Angel Rama llamará "la ciudad letrada"» (p. XII) y *Primero sueño* como «espléndido monumento a la formalización de las sustanciales inquietudes cognoscitivas de Sor Juana». Pero hay que ir al análisis de sus concertadas palabras que, mientras en cientos «ovillejos» se plantea el desgaste del lenguaje poético, lo que muestra que no se encontraba «inerme ante la fascinación de lo estatuido» (XIV), nos ofrecen «la inquietud o el esguince de una intensa sensibilidad bien individualizada»: a pesar de la fuerza del código, la poesía de sor Juana va, como quería Cortázar, «del ser al verbo».

Y alterando de nuevo la cronología rigurosa, me referiré, ya que hacemos referencia a antologías, a la publicada por José Carlos González Boixo[32].

En ella, los textos establecidos críticamente, han sido organizados no con el criterio métrico de Méndez Plancarte sino temáticamente. Al referirse a la biografía sorjuanina, previene González Boixo contra quienes olvidan «el carácter "tópico" de la poesía en los siglos XVI y XVII» (p. 17). Además de partir de los datos ofrecidos por el padre Calleja, este crítico

[31] *Planeta, 1987.*
[32] *En Cátedra, Madrid, 1992, con el título de SJIC,* Poesía lírica.

toma muy en consideración por extenso no sólo, como es habitual, la «Respuesta a Sor Filotea» sino la carta de sor Juana dirigida con anterioridad a su confesor, el padre Antonio Núñez, carta descubierta por Aureliano Tapia y publicada por Antonio Alatorre en 1987, uniéndose a quienes no cuestionan la autenticidad de dicho texto.

El estudio preliminar nos ofrece también una puntual presentación de todas y cada una de las obras de sor Juana, individualmente y en las primeras ediciones conjuntas. No falta una apreciación de los textos poéticos no antologados, loas y villancicos, para seguidamente entrar en el análisis de la lírica seleccionada, con acercamientos a su valor personal, más allá de los mimetismos obligados, la utilización de lo mitológico, con atención al criterio de saturación, y distintos rasgos formales. Particularmente destacable es el estudio de la poesía amorosa, desligada de su biografía, en razón de lo antes afirmado, y dentro de ella, la vigorosa función del «yo femenino» en sor Juana.

Acerca de *Primero sueño*, observa la ascendencia platónica del tema del cuerpo como cárcel del alma y la tradición literaria del sueño, acudiendo a las precisiones de Sabat de Rivers, Carilla y Paz. Desecha la desvinculación con Góngora que parte de la crítica ha hecho de este poema en la antinomia de lo estético y lo intelectual. Boixo reivindica el valor del lenguaje —sin duda alguna gongorino— como determinante de la importancia literaria del poema, ya que gracias a él un tema antipoético alcanzó un elevado nivel lírico. Queda la gran verdad de que el carácter filosófico del mismo no responde a deuda con el maestro de Córdoba. Y es resaltado, por otra parte, el tradicionalismo de los contenidos del poema en el orden científico, frente a la opinión de Octavio Paz (60).

El año anterior, 1991, Andrés Sánchez Robayna, catedrático de La Laguna, ofreció uno de los más interesantes hallazgos en torno a la crítica sorjuanina[33]. Se trata nada menos que de un comentario inédito, aunque ya estudiado y descrito por Millares Carló en su *Bio-bibliografía* de 1932, sobre *Primero sueño*, escrito a finales del siglo XVII por el poeta de La Palma, Pedro Álvarez de Lugo (1628-1706), con el título de *Ilustración al sueño de la décima musa mexicana, más despierta en él que en todos sus ilustres desvelos (...)*. El ilustre abogado de la Real Audiencia de Canarias siguió el modelo de García Salcedo Coronel sobre Góngora (Madrid, 1636), con el propósito de «ser el Teseo que continúe la entrada de este oscuro laberinto y continuado enigma». Abarca el comentario hasta el verso 233 del poema, que transcribe, de sor Juana. Como destaca Sánchez Robayna, «no se trata solamente del único comentario coetáneo hasta hoy conocido sobre un poema sin duda difícil, sino que es, pura y simplemente el testimonio de un lector «humanista» acerca de uno de los textos capitales de la poesía española del siglo

[33] Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz, *FCE, México, 1991.*

XVII» (p. 34). El libro incluye otro trabajo ya publicado por Sánchez Robayna en la *Revista de Occidente*, en abril de 1988: «Imágenes para Sor Juana: Ronald B. Kitaj y "La reina filósofa"» un sugerente análisis de la posible influencia del *Sueño* sorjuanino en el referido cuadro.

También en el ámbito canario ha surgido un valioso estudio de literatura comparada en torno al posible paralelismo del periplo de sor Juana en su *Sueño* y el del *Altazor* de Vicente Huidobro, a cargo de una gran especialista en el chileno, la profesora Belén Castro Morales, quien aborda esta cuestión en su artículo «Impulso fáustico y torres de Babel en *Primero sueño* y *Altazor*» *(Rev. de Filología,* Univ. de La Laguna, nº 10, 1991, pp. 69-77). Castro Morales ve en ambos poemas «una común consideración de la poesía como búsqueda de conocimiento, de la transgresión como comportamiento fáustico y del castigo como conciencia atormentada del creador» (p. 70). Tras analizar el sentido de la torre de Babel según Chevalier y Derrida, Mircea Eliade y Durand, asociado a lo «fáustico» es decir a la soberbia, pasa a referise a la actitud de sor Juana, atenta a aprovechar, como Sigüenza y Góngora, «las filtraciones de modernidad que destilaban las fisuras del sistema, por lo que utiliza el símbolo babélico para significar el fracaso del alma en su propósito de encumbramiento, fracaso no sólo general sino personal. Si Huidobro, envuelto en la confusión babélica, acaba dimitiendo del ideal creacionista, el poema mismo de Sor Juana es una construcción babélica» (p. 76). Atrevimiento y transgresión son, en fin, elementos comunes de dos poemas construidos en torno al símbolo de Babel.

La tesis del nacionalismo de sor Juana reaparece en el estudio de Félix Duque «La conciencia del mestizaje: el inca Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz», publicado en *Cuadernos hispanoamericanos,* nº 504, junio 1992, pp. 7-31. Duque ve a ambos personajes como representantes de una coyuntura especial que se perdió tal vez para siempre, la «ocasión brillante (...) de ser singular en el seno de la comunidad universal, o sea de formar parte de una buena vez del Mundo, en lugar de ser arrojado a un Tercer Mundo (...)» (p. 14).

Tras una extensa reflexión sobre el mestizaje americano, se considera el esfuerzo del Inca por presentarse como paradigma de ese fenómeno y exaltar la inserción de lo americano en Occidente. En cuanto al mestizaje de sor Juana, bastarda como el Inca pero criolla, se subraya su capacidad para utilizar la tradición hermética, sobre todo a través de Kircher, así como la clásica y la religiosa, tradiciones que pone al servicio de la «construcción de una patria de arriba abajo» (p. 24). Las pruebas: sor Juana celebra al hijo de los virreyes marqueses de La Laguna, como «futuro Imperator de una América que con sus partes, y a través de las hazañas del príncipe cantado, venza a las demás partes del orbe» (p. 25); la exaltación de lo americano, el ingenio de sus gentes. Otro tanto deduce Duque del



enaltecimiento de la virgen de Guadalupe frene a su homónima española. Las reivindicaciones de los negros en algunos villancicos, el uso del náhuatl en un tocotín, la defensa de la religión azteca considerada como algo más que una preparación para la difusión de la católica —en sus sacrificios humanos y en la recepción de la pasta de maíz con sangre de niños percibe un remedo de la Eucaristía—. Estaría también la mofa del requerimiento hecha por sor Juana (29), etc. Como vemos, emerge de aquí, en las antípodas del sentir más tradicional en la crítica española, una sor Juana nacionalista: cuestión discutible si se quiere dar al adjetivo una significación tan densa como para afirmar que con el cese de su escritura en 1692 «entraba en franca decadencia el mito de la invención de América» (p. 31).

Nuestra última referencia ha de ser para un trabajo que podría llamar de sociología religiosa. Se trata de «Femineidad e ideal monástico en la América virreinal» de Antonio Linage Conde (*Cuadernos monásticos*, año XXVII, julio-septiembre 1992). En él se señala que la carencia de monjes varones en Hispanoamérica no puede disuadirnos de hacer una historia del ideal monástico en ese continente. Por otra parte allí hubo, ramas femeninas contemplativas «donde el ideal monástico encontró su puesto». Sor Juana sería un buen ejemplo de ello desde una posición totalmente de acatamiento a la disciplina católica. Las pruebas para ello acaso sean algo exiguas: la visión del mundo de sor Juana entre el tomismo y el escotismo (apuntada por Bénassy Berling), su devoción a San Bernardo y la relación entre las disquisiciones musicales de sor Juana en la «Respuesta» con la *De operibus Sanctae Trinitatis* del benedictino Ruperto de Deutz, monje renano. Ciertas concomitancias de la peruana Rosa de Lima con sor Juana cierran este estudio.

Con ello termina nuestra incursión por un terreno que me propongo reexplorar con la amplitud que merece, empezando por la reseña de algunos estudios presentes en la bibliografía indicativa que a continuación se ofrece, pero que, a pesar de su excelencia, no ha sido posible considerar aquí. Es indudable que, a pesar de lo expuesto, la crítica española sigue en deuda con sor Juana. También, desde luego, el hecho de que las editoriales españolas hayan acogido relevantes trabajos de autores no españoles como los de Georgina Sabat de Rivers, Elías Rivers y Octavio Paz.

Sin duda los avances en este campo mostrarán que vale la pena no cejar en un esfuerzo que nos deparará cada día más la evidencia de que estamos ante alguien que —aun teniéndonos estrictamente a su escritura, no a su etopeya— adquirió ese status al que sólo muy pocos entre los clásicos acceden: es nuestra contemporánea.

Luis Sainz de Medrano



Bibliografía

1883-1884. FRANCISCO BLANCO GARCÍA, «Sor Juana Inés de la Cruz». *Revista Agustiniana,* vols. IV y V, Colegio de Agustinos Filipinos, Valladolid.

1892. ANTONIO SÁNCHEZ MOGUEL, «Sor Juana Inés de la Cruz», *La Ilustración Española y Americana,* Madrid, 22 de octubre.

1893-95. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas hispanoamericanos,* 4 vos., Madrid, RAE, Sucesores de Rivadeneyra.

1903. MANUEL SERRANO Y SANZ, «Sor Juana Inés de la Cruz», en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. Desde el año 1401 a 1833,* I, Madrid, sucesores de Rivadeneyra.

1911-1913. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la poesía hispanoamericana,* 2 vs., Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

1920. MIGUEL DE UNAMUNO, «Sor Juana Inés, hija de Eva», *Nuevo Mundo,* Madrid, 20 de agosto 1920 (reproducido en «La raza y la lengua», *Obras completas,* ed. de M. González Blanco, Madrid, Escelicr, IV, 1967-71).

S/f. Anónimo, «Nota biográfica» en Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías escogidas de la décima musa mejicana,* Barcelona, Bauza, Col Apolo.

1927. GERARDO DIEGO, *Antología poética en honor de Góngora,* (reeditada en Madrid, Alianza Tres, 1979).

1938. MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO (textos de y K. Vossler), «Introducción» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas,* selección y cuidado de los textos a cargo de Pedro Henríquez Ureña, Madrid-Buenos Aires, Espasa Calpe, Col. Austral.

1940. PEDRO SALINAS, «En busca de Juana de Asbaje», *Memoria del Segundo Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* Los Angeles, California, 1940 (reproducido en *Ensayos de Literatura hispánica,* Madrid, Aguilar, 1958).

1941. ELENA AMAT, Selección y prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías,* Valencia, Tip. Moderna.

1943. JESUSA ALFAU DE SOLALINDE, «El barroco en la vida de Sor Juana», en *Humanidades,* México, Facultad de Fª y Letras de la UNAM, I, 1 (reproducido en México, *Claustro de Sor Juana,* Cuaderno nº 8, 1981).

1944. ENRIQUE DÍEZ CANEDO, «Perfil de Sor Juana», en *Letras de América,* México, El Colegio de México.

1944. CLARA CAMPOAMOR, *Sor Juana Inés de la Cruz,* Buenos Aires, Emecé (reproducido en «Estudio preliminar» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Antología,* Madrid, Júcar, Selección de Julio Llamazares).

1946. MATILDE MUÑOZ, «Semblanza espiritual de Juana de Asbaje y Ramírez», Introducción a Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía y teatro,* Madrid, Aguilar.

S/f. MOLINS, ANTONIO ELÍAS DE, «Prólogo» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías escogidas,* Barcelona, Araluce.

1952. AA.VV. (J.M.ª DE COSSÍO, G. DIEGO, J.Mª PEMÁN), «Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española,* t. XXXII, cuaderno CXXXV, enero-abril.



1952. CONSTANTINO LÁSCARIS COMNENO, «Fundamentación ideológica de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 25, Madrid, Cultura Hispánica, enero.
1953. TOMÁS NAVARRO TOMÁS, «Los versos de Sor Juana», *Romance Philology*, VII, Berkeley and Los Angeles, University of Berkeley Press, (reproducido en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973).
1953. JESÚS JUAN GARCÉS, *Vida y poesía de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)*, Madrid, Cultura Hispánica.
1955. FEDERICO DE ONÍS, *España en América*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
1955. FERNANDO GUTIÉRREZ, Selección y prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Sus mejores poemas*, Barcelona, Bruguera.
1956. ALFONSO RUBIO Y RUBIO, «Sor Juana en nuestra vida literaria», en AA.VV., *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura hispanoamericana, Comunicaciones y ponencias*, Salamanca, Filosofía y Letras, t. X, nº 1.
1957. CARMEN CONDE, «Una monja que escribe y moraliza: Sor Juana Inés de la Cruz, Reinado de Carlos III, Madrid, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal.*
1958. CECILIA G. DE GUILARTE, *Sor Juana Inés de la Cruz, Claro en la selva.* Buenos Aires, Ed. Vasca Ekin (reproducido en *Juana de Asbaje, la monja almirante*, Bilbao, Biblioteca de La Gran Enciclopedia Vasca, 1970).
1960. JOSÉ GAOS, «El sueño de un sueño», en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, v. X, nº 1, julio-septiembre.
1962. CARLOS BLANCO AGUINAGA, «Dos sonetos del siglo XVII: Amor-locura en Quevedo y Sor Juana», en *Modern Language Notes*, LXXVII, nº 2, New York, Modern Language Association.
1967. RAMÓN XIRAU, *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, EUDEBA.
1968. JUAN CARLOS MERLO, Selección, notas, bibliografía y estudio preliminar a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras escogidas*, Barcelona, Bruguera.
1969. ANTONIO OLIVER BELMÁS, «El retrato literario de Sor Juana Inés de la Cruz», en *La Natividad en los premios Nobel de Hispanoamérica y otros ensayos*, Madrid, Cultura Hispánica.
1970. JOSÉ ARES MONTES, «Sor Juana Inés de la Cruz en su marco», *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 248-249, Madrid, Cultura Hispánica, agosto-septiembre.
1973. JAVIER WINNER, Selección e Introducción a Sor Juana Inés de la Cruz, *Antología*, Círculo de lectores, Barcelona.
1978. Mª DEL ROSARIO FERNÁNDEZ ALONSO, «Sor Juana Inés de la Cruz y Esther de Cáceres», en AA.VV., *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, I, Madrid, Cultura Hispánica.
1978. LUIS ORTEGA GALINDO, «Introducción» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Selección*, Madrid, Editora Nacional.
1979. Grupo Feminista de Cultura, Prólogo a Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Barcelona, Laertes.



1979. VICTORINO POLO GARCÍA, «Formulación poemática del soneto: Sor Juana Inés, Rubén Darío, Guillermo Valencia», *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense.

1980. ROSA CHACEL, «Prefacio» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Sonetos y endechas*, con prólogo y notas de Xavier Villaurrutia, Barcelona, Labor.

1983. RAQUEL ASÚN, «Introducción, comentario y notas» a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra lírica*, Barcelona, Bruguera.

1984. Mª MANUELA GÓMEZ SACRISTÁN, «*El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Analecta Calasanctiana*, Revista del Colegio-Teologado «Felipe Scío», nº 52, 2ª época,, vol. XXVI, Salamanca, julio-diciembre.

1986. JUAN RAMÓN RESINA, «La originalidad de Sor Juana», *Anales de Literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense.

1986. MARÍA ANDUEZA, «Los romances hispanoamericanos de Sor Juana Inés de la Cruz, *Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, dirección Manuel Criado de Val, Excma. Diputación de Guadalajara, Madrid, EDI-6, S.A.

1987. JOSÉ ANTONIO MAYORAL, «Poética y retórica de un subgénero popular. Los "villancicos-ensalada" de Sor Juana Inés de la Cruz», Madrid, AA.VV., *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica.* XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

1987. LUIS SÁINZ DE MEDRANO, Introducción, bibliografía y notas a Sor Juana Inés de la Cruz, *Obra selecta*, Barcelona, Planeta.

1988. ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, «Imágenes para sor Juana: Ronald B. Kitaj y "La Reina filósofa"», Madrid, abril, *Revista de Occidente.*

1989. IMANOL SAN JOSÉ AZUETA, «Sobre una posible influencia hermética en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Letras de Deusto*, enero-abril, Bilbao.

1989. CELSA CARMEN GARCÍA VALDÉS, Edición, estudio y bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, Barcelona, PPU, Promociones y Publicaciones Universitarias.

1990. ANGEL VALBUENA BRIONES, «El juego de los espejos en *El Divino Narciso*», *Rilce*, VI, 2, Pamplona, Universidad de Navarra.

1991. ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Para leer el «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica.

1991. BELÉN CASTRO MORALES, «Impulso fáustico y torres de Babel en "Primero sueño" y Altazor», *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna.

1992. JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXO, Introducción, bibliografía y notas a Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra.

1992. FÉLIX DUQUE, «La conciencia del mestizaje: el Inca Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 504, Madrid, junio.

1992. ISABEL RODRÍGUEZ BAQUERO, «Hermanamiento de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, con Sor Juana Inés de la Cruz», en *XVI Certamen Internacional de Poesía Arcipreste de Hita*, Alcalá la Real, Excmo. Ayuntamiento, Delegación de Cultura.

1992. ANTONIO LINAGE CONDE, «Femineidad e ideal monástico en la América virreinal», *Cuadernos monásticos*, año XXVII, julio-septiembre.

1993. ANGEL VALBUENA BRIONES, «Una tipología del auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz», *Rilce*, IX, 2, Pamplona. Universidad de Navarra.



Un texto desconocido de Sor Juana

Recientemente localicé un texto de sor Juana Inés de la Cruz hasta hoy desconocido; no se encuentra incluido en las ediciones príncipe de sus obras completas —1689, 1692 y 1700—, ni en ninguna de las ediciones modernas; está incluido en un libro de meditación titulado *Testamento místico*, cuyo autor es el padre Antonio Núñez de Miranda, el confesor de la monja[1]. Tanto el nuevo texto sorjuanino, como el libro del padre Núñez, son imprescindibles para conocer el camino de ascetismo que su guía espiritual impuso a sor Juana, y comprender con una perspectiva diferente los últimos años de la monja.

La relación de consejería espiritual se inició al final de la estancia de la entonces joven Juana Inés en la corte virreinal, cuando la joven siguió la sugerencia del padre Núñez de entrar como postulanta en el convento de las Carmelitas Descalzas, en donde permaneció únicamente tres meses. Más tarde, sor Juana decidió ingresar al convento de San Jerónimo, y con este motivo hizo testamento legal un día antes de abandonar el mundo, el 23 de febrero de 1669, teniendo como testigo firmante al padre Núñez de Miranda[2]. Por eso no es coincidencia que en el *Testamento místico* se incluya la *Protesta de la fe y renovación de los votos religiosos que hizo y dejó escrita con su sangre la M. Juana Inés de la Cruz, monja profesa de S. Jerónimo de México*[3]. Este texto deberá en el futuro incluirse en las *Obras Completas* de sor Juana:

Jesús, María y José. Yo, [Juana Inés de la Cruz], monja profesa de este convento de [San Jerónimo] de México, protesto que creo en Dios todo poderoso, tres personas distintas y un sólo Dios verdadero, y creo que encarnó y se hizo hombre el Verbo para redimirnos, con todo lo demás que cree y confiesa la Santa Madre Iglesia Católica, cuya hija obediente soy, y como tal quiero y protesto vivir y morir en esta fe y creencia, y que se entienda que no es mi voluntad hacer, decir, ni creer cosa en contra de esta verdad, por lo cual estoy pronta a dar mil vidas que tuviera y a derramar

[1] Testamento místico de una alma religiosa que agonizante de amor por su divino esposo, moribunda ya, para morir al mundo, instituye a su querido, voluntario heredero de todos sus bienes. Dispuesta por el M.R.P. Antonio Núñez, prefecto que fue de la Congregación de la Purísima *(México: Joseph Bernardo de Hogal, ministro e impresor real y apostólico tribunal de la Santa Cruzada, 1707 y 1731). De la primera edición he localizado un ejemplar en la biblioteca de la University of Indiana, en Bloomington, donde también existe un ejemplar de la segunda edición; de ésta también existe un ejemplar en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Cabe preguntarse si sor Juana pudiera ser la «hija» a quien el padre Núñez dirige este libro.*

[2] *Guillermo Ramírez España,* Cuatro documentos relativos a Sor Juana *(México: Imprenta Universitaria, 1947) 19.*

[3] *La* Protesta *afirma la autoría de sor Juana, pero deja en blanco los espacios correspondientes al nombre de la monja y del convento, para que las religiosas pudieran utilizarla de manera personal.*



toda la sangre que hay en mis venas[4], y así como escribo con ella estos renglones, así deseo que toda se derrame, confesando la santa fe que profeso, creyendo con el corazón, y confesando con la boca esta verdad a todo trance y riesgo. Protesto también que pido confesión de mis culpas, de las cuales me duelo sobre todo dolor, por ser ofensas de Dios, a quien amo sobre todas las cosas, sólo por ser quien es, en quien creo, a quien amo, a quien espero, que me ha de perdonar mis culpas por sola su misericordia infinita y por la preciosísima sangre [que] por mí derramó, y por intercesión de mi Señora la Virgen María; todo lo cual ofrezco en satisfacción de mis culpas. Y así mismo, como monja profesa que soy (de que doy infinitas gracias a S.M.) nuevo la obligación de los cuatro votos religiosos y de nuevo hago voto de obediencia, pobreza, castidad y perpetua clausura, y reitero a Cristo, Señor y mi esposo, la palabra que le di de mi profesión (que tan mal le he cumplido, y de que me pesa en el alma) de no admitir otro amor, sino sólo el suyo, y guardándole la lealtad de verdadera y fiel esposa, enmendando lo que hasta aquí he faltado y doliéndome infinito de lo mal que he obrado. Todo lo cual prometo en presencia de la Santísima Trinidad y de la Santísima Virgen mi señora, y de toda la corte del cielo a quienes pongo a cumplir con la gracia y el favor de Dios e intercesión de su madre santísima (cuya Concepción purísima libre de toda mancha de pecado en el primer instante de su ser, hago votos de creer y defender hasta dar la vida) y quiero que estas obligaciones sean irrevocables por toda la eternidad, y así lo firmé en——.

Este hallazgo nos invita a reconsiderar los últimos años de la visa de Sor Juana para intentar descubrir el meollo de la crisis sorjuanina y las consecuencias que en él tuvieron la ascética monacal y la observancia del voto de obediencia.

El pensamiento moral del padre Núñez, que tanto debió de influir en la vocación de sor Juana, queda patente en su *Testamento místico*. El texto está redactado en lenguaje legal testamentario: la monja se declara hija legítima de la Iglesia y declara su profesión de religiosa con la fecha exacta, con la ratificación de los cuatro votos: pobreza, castidad, obediencia y perpetua clausura, en el cumpleaños de profesión religiosa, frente a la imagen de «su esposo». Además, las monjas deberían nombrar heredero universal a «mi dulcísimo esposo Cristo Jesús». Esta elocuente cita bastará para conocer lo demandante del desasimiento exigido a las religiosas:

Mando, pues, que mi alma se entregue toda luego en sus manos, y que en todo, y por todo, se trate como suya, empleada en lo eterno, sin acordarme de cosa temporal mi entendimiento sólo piense, juzgue y discurra del cielo, sin atender a la tierra, mi voluntad se ocupe toda en amar tan infinita bondad y amable dueño: sin mirar sujeto criado que sería vil sacrilegio a vista de tal Esposo, en quien totalmente y únicamente se deben emplear todos mis pensamientos, etc. (s.d.).

Luego se agrega una petición: que «mi cuerpo sea enterrado vivo en las cuatro paredes del convento de donde ni por imaginación salga paso. Y como verdaderamente muerto al Mundo, ni vea, ni oiga, ni hable, ni se acuerde de sus cosas. Allá se lo haya el Siglo con sus máquinas. No me toca, ni me atañe; ruede, vuelva y caiga... Que todos mis sentidos sean con mi cuerpo enterrados... y que todas mis potencias se encielen para

[4] *En el documento del Libro de las Profesiones, Núm. 412, actualmente existente en la biblioteca de la Universidad de Austin, se lee una fórmula similar escrita de puño y letra de sor Juana y con su sangre: «Ojalá y toda se derramara en defensa de esta verdad, por su amor y de su Hijo».*



que obren sólo a lo celestial» (s.d.). Al final se nombra albaceas a la Virgen, San José y al Ángel de la Guarda, con el testimonio de los santos.

El padre Núñez de Miranda fue director espiritual de dos arzobispos y tres virreyes, y autor de numerosos libros ascéticos dirigidos principalmente a monjas y mujeres que buscaban el camino de perfección; era originario de Fresnillo, Zacatecas, donde había nacido el 4 de noviembre de 1618. Estudió filosofía en la capital de la Nueva España y fue maestro de latín, filosofía y teología moral, y rector del colegio máximo y provincial de la Compañía de Jesús; además, sirvió al tribunal de la inquisición, en el oficio de calificador, por 30 años. Sus ejercicios espirituales ignacianos y sus sermones de piadosa elocuencia adquirieron fama en el México colonial. Un comentarista de la época afirma que «nunca por menores dieron indicios de fastidio sus auditorios, numerosos siempre el concurso de los que a él siguen es demostración de la buena gana con que le oyen». Para conocer el pensamiento moral de este director espiritual conviene hacer mención de algunos de sus múltiples libros piadosos; en alguno de sus escritos hace referencia a la incompatibilidad de la disciplina conventual con la escritura de comedias y villancicos. En la *Cartilla de la doctrina religiosa... para las niñas que se crían para monjas, y desean serlo con toda perfección*[5] se hace mención explícita sobre la dramaturgia. Este libro está escrito a manera de un diálogo entre una monja y su confesor.

> Núm. 153. Padre, ¿y en oír músicas, ver comedias y bailes deshonestos, hay quebrantos del voto? Deleitándose, señora, en sus obscenidades o deseándolas como dije que *raro contingit*, sí señora, pero si es por recreación y cesando el escándalo, es muy probable que no. (45)

Así que la recreación conventual es permitida, pero en cuanto ésta sobrepasa los muros del claustro, hay culpa mortal inexcusable:

> Núm. 155. Padre, ¿y en quitarse el hábito de las Monjas para hacer alguna comedia u otro festejo así, en una cuelga de una abadesa o en unas carnestolendas, hay materia de pecado? Señora del mismo modo respondo, que si es dentro del convento *recreationes causa*, no hay culpa, pero si es delante de los seglares, hay culpa mortal. (46)

Tres de las comedias de sor Juana fueron representadas públicamente durante su vida, lo que según este texto fue causa de pecado mortal: *La segunda Celestina* se representó en 1679, *Los empeños de una casa*, el 4 de octubre de 1683, y *Amor es más laberinto*, el 11 de enero de 1689[6]. Igualmente la plausibilidad de los villancicos es negada.

> Núm. 311. Pues Padre, yo he oído decir a hombres doctos que lo que se prohibe es cantar cosas indecentes, pero, ¿letras sagradas no se pueden cantar? Señora, lo que yo sé es que letras por sí están prohibidas, lo que he leído y puede leer [cita a Inocencio

[5] Cartilla de la doctrina religiosa... en obsequio de las llamadas a religión y para alivio de los maestros que las instruyen *(México: Por la viuda de M. de Ribera, 1708). Este volumen fue reimpreso como:* Cartilla de la doctrina religiosa... para las niñas que se crían para monjas, y desean serlo con toda perfección *(México: Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1766).*

[6] La segunda Celestina, *comedia con coautoría de Agustín de Salazar y Torres, que se consideraba perdida, fue localizada por Guillermo Schmidhuber. La edición estuvo a cargo de G. Schmidhuber y de Olga Martha Peña Doria e incluye un prólogo de Octavio Paz y un estudio de adjudicación autoral (México: Vuelta, 1989). Para la representación ver Armando de María y Campos,* Guía de representaciones teatrales en la Nueva España *(México: Costa-AMIC, 1954), 98. Las fechas de las dos últimas representaciones fueron fijadas por Alberto G. Salceda,* OC *4; xviii y xxii.*

XII] es que su santidad manda que en las misas cantadas, vísperas y maitines, nada se puede cantar fuera de oficio porque es pervertir el orden de nuestra madre la Iglesia que en materia de ritos, ella sólo puede hacer resolución decisiva. (82).

Los veintidós villancicos de Sor Juana, doce nominales y diez atribuibles, constituyen la máxima expresión literaria de la religiosidad de esta autora, pero quedaron desacreditados como perversión litúrgica.

Para llegar a comprender los últimos años de la vida de sor Juana habría que entender los intríngulis políticos de los grupos religiosos. Indudablemente la Compañía de Jesús intervino en estos años cruciales; a esta orden religiosa pertenecían Núñez de Miranda, su confesor, Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, el editor del tercer volumen antiguo de sor Juana, y el padre Diego Calleja, su primer biógrafo y firmante de la aprobación de dos de las ediciones antiguas de sor Juana. El arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas era gran amigo de los jesuitas y admirador del padre Antonio de Vieira, también de la Compañía de Jesús, quien fue el autor del sermón que sor Juana critica en su *Carta atenagórica.* Con esta carta se inicia el periodo de asedio a sor Juana; su publicación se debió al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien al publicarlo escondió su identidad bajo el pseudónimo de sor Filotea. El adjetivo «atenagórica» no fue escrito por sor Juana, sino agregado por Fernández de Santa Cruz en homenaje a la inteligencia de sor Juana. Ezequiel A. Chávez explica la etimología en forma inexacta: «de las voces griegas *Athena,* Minerva, y del sufijo *ica,* que vale tanto como propio de, digno de»[7]. Todos los críticos posteriores han aceptado esta explicación a pesar de que el adjetivo debe ser «atenaica o ateniense». Propongo una nueva interpretación: «Atenagórica» significa «digna de Atenágoras», en referencia al famoso filósofo y apologeta griego del siglo II, quien ya convertido al cristianismo, dedicó a Marco Aurelio su obra *Súplica en favor de los cristianos,* calificada por Bossuet como «una de las más bellas y antiguas apologías de la religión cristiana» y en la que se resaltan las concordancias que existen entre el mundo de la razón y el de la fe. Sor Juana, a su vez, escribió la *Respuesta a Sor Filotea,* que fue fechada el 1 de marzo de 1691, que es una «protesta» de sus facultades intelectuales y la expresión máxima de su pensamiento.

Los últimos años de sor Juana Inés de la Cruz permanecen cubiertos por un velo de incertidumbre. ¿Cuál fue la razón del inexplicable cambio de conducta que sufrió durante ese período crucial? Tanto la historia como la crítica se han polarizado en dos opiniones: unos apoyan que la razón fue la renuncia de la monja de todo lo mundano para proseguir su camino de perfección, y otros que fue resultado del asedio de varios personajes en posiciones de poder para alejar a Sor Juana de su vocación de mujer intelectual. ¿O ascetismo o sobrevivencia?

[7] *Ezequiel A. Chávez,* Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz *(Barcelona: Araluce, 1931) 300.*

En el *Testamento místico*, el padre Núñez de Miranda enumera los cuatro votos religiosos en el siguiente orden: pobreza, castidad, obediencia y perpetua clausura, lo que concuerda con las enseñanzas pastorales del severo arzobispo Aguiar y Seijas en esos años, quien hacía alarde de su extrema pobreza y la imponía a toda la sociedad novohispánica. Bien es sabido el cuidado que dicho arzobispo ponía en la castidad hasta llegar a la misoginia. Por el contrario, cuando sor Juana enumera los cuatro votos religiosos en la *Protesta* recientemente localizada, altera el orden: obediencia, pobreza, castidad y perpetua clausura. El anteponer el voto de obediencia es posiblemente una indicación de la importancia que para ella tuvo el acatar las órdenes de sus superiores y de la curia. Este es el mismo orden de votos que ella había escrito veinticinco años antes en el *Libro de profesiones*, el día de su toma de hábito, el 24 de febrero de 1669. El voto de obediencia le proponía obligatoriamente lo marcado por sus superioras, su confesor y su arzobispo, y en él se debieron fundamentar las decisiones de la monja: su desasimiento de los bienes temporales, su desprendimiento de sus libros e instrumentos de aprendizaje y su mayor empeño en vivir en religión.

El meollo de la crisis sorjuanina debió ser la obediencia, ya que la observancia de este voto no había sido obstáculo anteriormente para sor Juana; en la *Respuesta a Sor Filotea*, la misma monja afirma la postura permisiva de la Iglesia: «Ella con su santísima autoridad no me lo prohibe, ¿por qué me lo han de prohibir otros?»; y en la misma carta afirma: «Yo no he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino un papelillo que llaman *El sueño*»[8]. Desde el principio de la vida conventual de sor Juana, sus mismos superiores no solamente le habían otorgado un alto grado de libertad, sino también impulsado a seguir el camino de las letras con su venia y hasta con encargos; sin embargo, al final de su vida el conflicto de obediencia surgió inexorable, ya que sus directores espirituales le impidieron proseguir por los caminos antes recorridos con tanto afán, a partir de la confesión general de la religiosa que señala el regreso de la guía espiritual del padre Núñez de Miranda. ¿Qué sucedió en el alma de sor Juana? Sus contemporáneos nos dejaron exiguas relaciones de su progreso espiritual, unos aceptaron el comentario del padre Núñez de Miranda: «Juana Inés no corría sino que volaba a la perfección»[9], mientras que otros sospecharon que su confesor «se lisonjeaba de haber enviado al cielo como una paloma blanca a la que había sido canoro cisne de México», como lo escribe irónicamente Beristáin en 1819[10].

A la muerte de sor Juana se encontraron en su celda unas alhajas, algo de dinero y un poema inconcluso[11], ¿cómo explicar estos bienes materiales que parecerían inexcusables para una monja que hubiera seguido paso a

[8] *Sor Juana, «Respuesta a Sor Filotea»,* Obras completas *4: 468 y 471.*

[9] *Expresión del padre Núñez de Miranda recogida en su* Biografía, *Oviedo 135.*

[10] *Beristáin 2: 361.*

[11] *El poema es «¿cuándo, Númenes divinos...» Lo monetario se refiere a los cinco mil doscientos pesos que reclamaron las monjas posteriormente a la muerte de sor Juana y otros dos mil pesos de su propiedad que estaban invertidos. La cantidad no es pequeña, habría que compararla con la dote de sor Juana que fue de tres mil pesos, cf. Dorothy Schons, «Some Obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz»,* Modern Philology *24 (1926-27): 141-162.*

paso el *Testamento místico* propuesto por su confesor? Si el desasimiento de los bienes temporales hubiera sido total, estas posesiones deberían haber pasado a manos de sus superiores. Sin embargo, es posible entender que la obediencia debida al confesor y al arzobispo no le había llegado a exigir esta entrega última. Sorprende constatar que en ninguna de las *Protestas* sor Juana abjura de la vida intelectual o de las letras; únicamente contamos con comentarios de sus contemporáneos sobre su intensificación de la vida piadosa y ascética, acciones que bien pudieron ser ordenadas por sus superiores. La inesperada muerte de sor Juana, el 17 de abril de 1695, fue debida a un contagio epidémico mientras cuidaba a sus hermanas en religión. Así le fue otorgado su deseo expreso de «vivir y morir en esta fe» y de «dar mil vidas que tuviera y a derramar toda la sangre que hay en mis venas», como lo escribió en la *Protesta* recientemente descubierta, y lo que fuera una fórmula retórica para lograr la virtud, llegó a ser inexplicablemente su destino. Es irónico darse cuenta que de este nuevo texto sorjuanino permaneció en el anonimato por casi tres siglos, y que lo ha recuperado la historia literaria gracias a un devocionario escrito por su inflexible confesor.

¿Qué habría pasado si sor Juana hubiera vivido cinco años más? El final del siglo XVII estaba por llegar, y con el nuevo siglo, otro espíritu y una mayor libertad intelectual; para ese entonces ya habían muerto su confesor y su arzobispo, y la casa de los Habsburgo había dejado de reinar con el advenimiento de los Borbón, pero desgraciadamente, para entonces la que fuera la mayor poeta de su tiempo, había también muerto, en el ocaso del barroco. Los Siglos de Oro debieran de cerrarse en el año de la muerte de sor Juana, y no como se acostumbra, con la de Calderón de la Barca en 1681, para así incluir entre tantos ingenios a una mujer. A pesar de tantas elucubraciones críticas, el misterio que rodea el final de sor Juana sigue siendo inescrutable como consecuencia de que sor Juana no dejó un escrito aclaratorio y porque sus contemporáneos prefirieron aceptar sin mayor indagación la razón de la santificación de la monja. Acaso lo que nos parece hoy inexpresable pudiera quedar aclarado con unas palabras del poema que se encontró en la celda después de su muerte:

> No soy yo la que pensáis,
> sino es que allá me habéis dado
> otro ser en vuestras plumas
> y otro aliento en vuestros labios,
> y diversa de mí misma,
> entre vuestras plumas ando,
> no como soy, sino como
> quisisteis imaginarlo[12].

Guillermo Schidhuber de la Mora

[12] Obras completas *I: 159.*

La casa del placer[1]

Para sus contemporáneos, sor Juana Inés de la Cruz fue una ingeniosísima mujer, quien al morir, hace exactamente tres siglos, dejó «llenas las dos Españas con la opinión de su admirable sabiduría», según dice, admirativo, su primer biógrafo, el padre Calleja, en el tercer tomo de sus obras, publicado en Madrid con el elocuente título de *Fama y obras póstumas.* Esbozará una breve semblanza de la monja con algunos datos históricos que aunque bien conocidos, nos permitirán situarla más fácilmente en su contexto, sirvan a manera de ayudamemoria:

Parece cierto que Juana de Asbaje o Juana Ramírez nació en 1648 (aunque pudiera darse que, como ella afirmaba, hubiese nacido en 1651), en Nepantla y murió el 17 de abril de 1695 en la ciudad de México. «Hija de la Iglesia» y, por tanto, ilegítima; su padre, ¿de origen vascongado?, como ella misma asegura, fue el capitán don Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca, al que probablemente apenas conoció. Su madre, una criolla analfabeta, Isabel Ramírez de Santillana, muerta en 1688, cuyos abuelos habían nacido en San Lúcar de Barrameda.

Juana estudia en Amecameca sus primeras letras y en la biblioteca de su abuelo en Panoayán prosigue su educación; a los ocho años rima una loa eucarística, para la fiesta del Santísimo Sacramento, dato atestiguado, dice Calleja, por el fraile dominicano Francisco Muñoz, vicario del convento de Amecameca. Desde muy joven, es enviada a la capital a casa de su tía materna María Ramírez, casada con don Juan de Mata. De allí se traslada, adolescente, a la Corte, donde es apadrinada por los entonces virreyes, marqueses de Mancera, a cuyo palacio entra Juana Inés «con (el) título de muy querida de la señora virreina». Después de tomar veinte lecciones de latín con el bachiller Martín de Olivas, subvencionadas, como ella misma asevera, por su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, e impulsada por él, decide

[1] *Este título reproduce el de las monjas portuguesas con quienes mantuvo una relación epistolar sor Juana, y que se constituían en una especie de academia, denominada* A Casa do Praxer, *(o casa del arte) apadrinada por la Casa del Respeto (o casa de la religión). Sor Juana Inés de la Cruz,* Enigmas, *edición de Antonio Alatorre, México, El Colegio de México, 1994. Alatorre analiza, en su prólogo a la edición de los* Enigmas, *el sentido que tuvieron esos nombres.*

tomar el hábito de novicia en 1667, en el convento de carmelitas descalzas de San José, donde permanece solamente tres meses, incapacitada por una grave enfermedad para soportar la austera severidad de ese claustro. En 1669 profesa en San Jerónimo donde permaneció hasta su muerte acaecida en 1695. Muy pocas obras publicó sor Juana durante los primeros diez años de su enclaustramiento. Deducimos por la *Carta* al padre Núñez, fechada quizá entre 1681 o 1682, que su época de mayor libertad y gran productividad se genera cuando, después de escribir el texto del *Neptuno alegórico,* arco erigido para celebrar la llegada a la Nueva España de los nuevos virreyes, el marqués de la Laguna y su esposa, se convierte en su favorita, y ella puede permitirse despedir a su director espiritual, el jesuita Antonio Núñez de Miranda. Gracias a esa protección, y sobre todo a la de doña María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, esposa del virrey, se promueve la edición de sus obras completas, cuyo primer tomo se publica en Madrid, en 1689, con el barroco y elogioso nombre de *Inundación castálida.*

Entre sus obras más conocidas está el *Sueño,* extensa silva «escrita, a imitación de Góngora»; varios autos sacramentales, entre ellos *El divino Narciso;* algunos textos pertenecientes al discurso religioso, la *Carta atenagórica* y la *Respuesta a sor Filotea,* además de una variada y reconocida obra poética. En este ensayo me concreto a analizar algunos ejemplos de la espléndida poesía cortesana de la monja, poesía dedicada muy especialmente a su protectora y amiga, la condesa de Paredes.

Licencias poéticas

En algunos romances de sor Juana es muy significativo el uso continuo de imágenes reservadas al discurso religioso: la excelsitud, la suspensión de las potencias del alma, con sus connotaciones tomistas y el acto de convertir en divina la esfera del amor. Es más, un romance muy particular, dedicado a la condesa de Paredes, da cuenta de la estrecha amistad que unía a las dos mujeres, así como las modalidades que asumía: sor Juana trata de desagraviar a la virreina ofreciéndole las Pascuas, para darle satisfacción. Por ello la eleva y la coloca en una jerarquía superior a la cortesana, la de las esferas celestiales:

Solía la señora virreina, como tan amartelada de la poetisa, favorecerla con la queja de alguna intermisión en sus memorias:

Hete yo, divina Lisy,
considerado, estos días
ocupada en El que solo



es digno de tus caricias.
Toda te he juzgado en Dios:
pues debe tu bizarría,
como la más obligada,
ser la más agradecida.
Juzgado he tus pensamientos
allá entre las jerarquías,
porque los Angeles sólo,
en el Cielo es bien que asistan.
Angel eres en belleza,
y Angel en sabiduría,
porque lo visible sólo
de ser Angel te distinga...
Angel, pues, entre sus Coros,
¿quien duda que entonarías
de aquel alternado Sanctus
la perenne melodía?
Y así, no quise escribirte
porque no quise atrevida
quitar a Dios este obsequio
ni a ti estorbarte esa dicha...
Y también, porque en el tiempo
que la iglesia nos destina
a que en mortificaciones
compensemos las delicias,
por pasar algunas yo,
que tantas hacer debía,
hice la mayor, y quise
ayunar de tus noticias...[2]

He citado por extenso varios de los versos de ese largo romance; me parece un magnífico ejemplo, que puede servir para remachar lo dicho, las intrincadas relaciones de dependencia establecidas por la cortesanía, las mismas que se comprueban en la exacerbación del elogio, elevando su objeto hasta lo más alto, aquello que colinda con la divinidad. Tanto el marqués como la marquesa de la Laguna expresan una queja cuando no son recibidos por la monja[3], queja verbalizada en distintas ocasiones; esa queja responde a un amartelamiento, el que los virreyes, y sobre todo la virreina, tienen por su favorita. El amartelamiento tiene una connotación amorosa, según el *Diccionario de Autoridades* de 1726: «Amartelar quiere decir enamorar, solicitar y acariciar a alguna persona, particularmente mujer», y el amartelado «es el que quiere y ama mucho a otro». Cabe agregar que dentro del amartelamiento como acción amorosa se inscribe otro sentido, el de una admiración extrema ante quienes destacan, especialmente quienes demuestran su excelencia en las actividades más apreciadas en esa época; esta acepción se comprueba con el ejemplo que el *Diccionario* elige para ilustrar el término explicado: «Era muy amartelado

[2] *Sor Juana Inés de la Cruz,* Obras Completas, *4 vol., México, FCE, Biblioteca Americana (Alfonso Méndez Plancarte, ed. tomos I, II, y III; Tomo IV, Alberto G. Salceda, ed.) Romance 18, pp. 52-53, sub. orig., T.I.* Lírica personal, *primera reimpresión, 1976. Todos los romances se encuentran en el t. I.*

[3] *Consultar también el romance 15, dirigido al marqués de la Laguna, pp. 45-48.*

Diego de Almagro de los hombres valerosos, y asi amó mucho al Capitán Villagra». Entonces, amartelarse es enamorarse en sentido corporal, pero también admirar algo, en este caso, la inteligencia, el donaire, la excelsa habilidad para hacer versos y la exquisita cortesanía de sor Juana. A la queja externada por los virreyes, ella responde con una justificación versificada en romance, que pretende ablandar el encono engendrado por la involuntaria indiscreción de la visitada. Ese encono sólo puede borrarse al influjo de una apasionada defensa que asume la forma de un pretexto perfectamente defendible como justificación, las obligaciones de su estado. Para dar cuenta de las visitas que no atendió, sor Juana aduce la necesidad que tiene de asistir a las ceremonias prescritas en el calendario religioso y además de practicar un ejercicio de mortificación; en el caso de una visita del marqués se trata de las oraciones cotidianas, normales, las Vísperas, transformadas para saludar, de manera vistosa, a borrón de la escritura y en la noche, hora de Laudes, al mandatario (*No habiendo logrado una tarde ver al señor Virrey, Marqués de la Laguna, que asistió en las Vísperas del convento, escribió este romance, sub. orig.* R. 15). El tono que asume el romance es juguetón, amistoso, íntimo, pero ello no debe engañarnos o, a lo sumo, puede ayudarnos para mostrar el grado de intimidad y de cariño que unía a la monja con sus mecenas, quienes reconocían el valor de la simpatía y el genio de la monja. Ese tono juguetón, esa intimidad, contrastan, sin embargo, con la desmesura del elogio, un elogio que deshumaniza a los elogiados para divinizarlos, cuando se emplea un discurso que pertenece a otra esfera, la del discurso religioso, un discurso donde se intenta la interlocución con la divinidad; ese subterfugio, elevar a los príncipes a la categoría de divinos, demuestra que la intimidad entre subalternos y poderosos no puede rebasar los protocolos de la cortesanía. Es verdad que la aparente blasfemia se mitiga por tratarse de una permitida licencia poética, estrictamente definida por la etiqueta, una licencia poética que Alfonso Méndez Plancarte, el más sabio, entusiasta y preciso compilador de las obras de sor Juana, juzga con benevolencia, a pesar de tratarse de un sacerdote jesuita. Méndez Plancarte aclara amablemente el título del romance:

> Esa intermisión la imponía la Cuaresma, suspendiendo las visitas y correspondencias de las religiosas, hasta la Pascua Florida o de Resurrección; y Sor Juana entre sus delicados piropos de Angeles, inculca a la Marquesa el renovado fervor de ese santo tiempo (t. I, notas, p. 384).

Es cierto, hay un delicado elogio, una justificación muy fina, un piropo, con lo que este tipo de halago tiene de ligero y refinado pero, con todo, no deja de ser extraña. Es visible la arrogancia con que los virreyes exigen ser recibidos, como si estuviesen en su derecho, a pesar del hecho de tratarse



en su caso de católicos fervientes y de que toda ceremonia oficial que les concierne va acompañada de un fasto público con festividades y servicios religiosos[4]. Y a pesar de estar conscientes de que una monja debe respetar las obligaciones prescritas en sus votos, la visitan a horas intempestivas y, para el convento, sagradas y, al no encontrarla, formulan una queja. La respuesta de la religiosa es también sorprendente: la única posibilidad de mitigar el agravio —un agravio originado simplemente en un capricho del poderoso que cree tener razón en todo—, es responder usando como materia de elogio y sustento de la justificación aquello mismo que ha obrado como impedimento para colmar de inmediato el deseo de los marqueses, el servicio religioso obligatorio, causa de la descortesía. Obligada por su estado a respetar sus ocupaciones reglamentarias, sor Juana las convierte en sujeto poético y, en lugar de referirse a Dios o a las altas esferas celestiales donde viven los subordinados divinos, los sustituye por la figura de los marqueses, convertidos así en objeto de las adoraciones de sor Juana. Esa adoración sería sacrílega *strictu senso*, y en más de una ocasión, cuando no puede disculpar esas impropiedades teológicas, el padre Méndez Plancarte la fulmina, por ejemplo, cuando dice respecto al romance 19, también dedicado a la condesa de Paredes:

> Tan sólo «en verso» afírmase esto, que en prosa es falso. La única deidad verdadera paga divinamente nuestro pobre servicio, no por ello menos debido; y no Lo acredita mal su gloria de magnífico Remunerador... Este es uno de los pasajes por los que la inquisición —si hubiera querido hacerlo— habría podido, sin total injusticia, «buscarle ruido». (T. I, p. 385).

Y no es para menos, y específicamente en el caso del romance 18 que analizo (no condenado por Méndez Plancarte), puede parecer sacrílego: el ayuno obligatorio de la Semana Mayor, mortificación necesaria para un cristiano y mucho más para una monja, se maneja como un sacrificio, que en lugar de ofrecerse a Cristo, como debiera ser, se transmuta en un signo de devoción a la marquesa y, por tanto, de delicia, un refinamiento extremo, una mortificación exquisita, causa «ayunar de tus noticias». La monja cumple con sus deberes y espera, para escribir y enviar el romance, a que hayan pasado los días santos, esos días «en que gozosa y festiva / la Iglesia deja los llantos / y entona las alegrías...». La marquesa queda así desagraviada: «doy la causa, porque sé / cuán aprisa fiscalizas, / y que luego juzgas que / quien se suspende se olvida». El desagravio se formula como un curarse en salud y también como un alegato de inocencia ante un tribunal que «juzga», «fiscaliza». Ese tipo de intercambios simula una querella de enamorados o quizás a la luz de hoy, aparecería como un conjunto de nimiedades sociales, y sin embargo, de esas nimiedades —de esos ocios

[4] La libertad lograda por sor Juana gracias a los favores de la corte se ve limitada también por esos mismos favores; nos encontramos ante un caso de constricción extrema y a la vez de una gran manifestación de libertad por parte de la monja. Sor Juana respeta las convenciones pero también las hace saltar. Cf. José Antonio Maravall, La cultura del barroco, *Madrid, 1990 (quinta edición), p. 460: «En la medida en que se recurría tan severamente al campo de la novedad, de lo extraordinario, de lo extraño, alcanzado por vía de examen y de gustos personales, en la medida también en que en otras esferas quedan ambos sometidos a una potestad indiscutida, las energías libres que la apetencia de lo nuevo lleva consigo se disparan con más fuerza en el acotado terreno que les queda. De ese doble juego de dura constricción y de permitida expansión, según se trate de unos u otros terrenos, dualidad que descubrimos en la base de la sociedad barroca, surge lo que de gesticulante y caprichoso tiene la cultura de la misma. Se produce así el anormal y libre entusiasmo por la extravagancia, manifestación última y morbosa en la insaciada utilización de libertad, que, en algún sector de la existencia, a los hombres del XVII les ha quedado».*

suntuosos— estaban hechos el ceremonial y su etiqueta. El cálculo exacto de los gestos, la estricta definición de la conducta, el matiz extremo en todo lo que expresa, el control implacable de las convenciones, forma parte del código de honor en esa sociedad, y quien no acate con perfección esas reglas pierde sus privilegios. Sor Juana se encuentra siempre en el filo de la navaja: como monja debe cumplir sus deberes para con Dios y como cortesana tiene que mantener la posición mundana que sólo se logra cumpliendo al pie de la letra con los códigos que articulan la estructura de la sociedad virreinal, una estructura jerárquica que diviniza a quienes detentan el poder y pone en peligro a quienes dependen de él, si no observan con absoluto rigor las convenciones establecidas. Debe cuidar de su honor como mujer y manejar dos discursos, uno de religiosa, otro de cortesana, y de esa forma resguardar manteniendo los privilegios alcanzados gracias a su inteligencia, a sus múltiples saberes y a su discreción.

Hay que reconocer, sin embargo, que en la reciente edición de los *Enigmas* de sor Juana, cuidada por Antonio Alatorre, puede leerse un romance de la condesa de Paredes dedicado a la monja; ha desaparecido allí ese arbitrario comportamiento que cuando estuvo en la corte de la Nueva España causaba problemas a la jerónima, constreñida a contestar con romances sus desagravios. En este poema, la aristócrata reconoce la altura intelectual y artística de la religiosa y automáticamente se coloca en el papel de la subordinada, papel que en la corte de la Nueva España ocupó sor Juana. En este romance la condesa aparece designada en el título como «particular aficionada de la Autora»:

> Amiga, este libro tuyo
> es tan hijo de tu ingenio,
> que correspondió leído,
> a la esperanza el efecto.
> Hijo de tu ingenio, digo:
> que en él solo se está viendo,
> con ser tal la expectación,
> excederla el desempeño.
> A tí misma te excediste,
> pues este libro que veo,
> quasi que sería malo
> si aun no fuera más que bueno...
> Sólo tu Musa hacer pudo,
> con misterioso desvelo,
> de claridades obscuras,
> lo no entendido, discreto.

No cabe duda de que también la aristocracia del talento era reconocida por la aristocracia de la sangre. Otra de las destinatarias de los *Enigmas,* la monja sor Mariana de Santo Antonio, lo recalca, cuando dice, respondiendo

a la dedicatoria de sor Juana en la que la monja se dirige a sus corresponsales como si fueran deidades —quizá la noble duquesa de Aveyro y su prima, la condesa de Paredes (las deidades aristocráticas), y las otras destinatarias, las monjas enclaustradas de Portugal (quizá también deidades por escribir tan alta poesía)—: «Creyéndolas deidades, / me persuado que intentas / que observen en tus versos / bien logrado su influjo en tu agudeza»[5].

La concesión de mercedes

Los poemas, muchas veces en sí mismos un obsequio, se reiteran acompañados de regalos: diademas, nueces, zapatos, andadores, nacimientos de marfil, peces bobos y aves, zapatos bordados, recados de chocolate, perlas. Uno de los signos o efectos de la cortesanía es este tipo de poema epistolar de elogio, a veces misiva explicativa donde se justifica el envío.

En su ensayo sobre el gobernante barroco, Henry Kamen analiza el sistema de alianzas que aseguraba el predominio del mandatario, cuyo nombre en francés, *clientage,* es usado como paradigma para explicar el sistema:

> ...el *clientage* podía basarse simplemente en la amistad, si bien ésta podía también ser política, como cuando se cimentaba en la cooperación en el marco de la administración local. El principio más obvio del *clientage* era el propio interés: la gente sólo se introducía en el entramado si a cambio obtenía dinero o estatus, de ahí que la persona que ejercía el patronazgo debiera estar a disposición de prodigarse en regalos y honores, eso que los castellanos llamaban «mercedes»[6].

Algo semejante pasa en el caso de Sor Juana. Como favorita de la corte, la monja recibe mercedes que ella intercambia por elogios versificados, acompañados muchas veces también de regalos, como se explicó arriba. Covarrubias, en su *Tesoro,* define así el término merced, primero en singular, y luego en plural:

> *Merced.* En su genuina significación vale galardón de lo que a uno se le debe por su trabajo; y así llamamos mercenarios a los jornaleros. Díjose del nombre latino *merces, dis.* Merced es una cortesía usada particularmente en España, como en Italia la señoría, que es común a cualquier hombre honrado, y entonces se dice derechamente de la palabra, que por ser persona que merece ser honrada la llamamos merced. *Mercedes,* las gracias y las dádivas que los príncipes hacen a sus vasallos, y las que los señores hacen a sus criados y a otras personas. Finalmente cualquier cosa que se da graciosa, se recibe por merced. Servir a un señor no por salario señalado, se dice haber hecho asiento con él a merced[7].

La merced es un galardón eminentemente cortesano, literalmente una cortesía, pero una cortesía que gratifica por lo general un mérito, aunque a veces se trate simplemente de un gusto o una inclinación, algo que hace

[5] *Sor Juana Inés de la Cruz,* Enigmas, *op. cit. Los versos de la condesa de Paredes están en las pp. 83-84, los de sor Mariana de San Antonio, en la p. 36.*
[6] *Henry Kamen, «El gobernanto» en Rosario Villari et al.* El hombre barroco, *Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 37.*
[7] *Sebastián de Covarrubias,* Tesoro de la lengua española o castellana, *Madrid, 1611, ed. facs. Turner, 1971.*



a alguien merecedor de mercedes (valga la redundancia). El poderoso reconoce los méritos de su subordinado, su vasallo, su criado, y por eso la merced es una concesión, una forma de presente. Una de las mercedes más señaladas es la de favorecer, señalar a un miembro de la corte y distinguirlo con muestras de amistad, justamente la clase de relación que se ha establecido entre la monja y los virreyes. Esa amistad que causa celos, envidias, rencores pero también provecho, ¿no ha sido una de las causas de reproche que el confesor de la monja, Núñez de Miranda, le hizo a sor Juana? ¿No contesta ella, refiriéndose a las mercedes que se le hacen

> ...como podré yo resistir que el excelentísimo señor Marqués de la Laguna entre en éste... Sus excelencias me honran porque son servidos, no porque yo lo merezca, ni tampoco porque al principio lo solicité. Yo no puedo, ni quisiera aunque pudiera, ser tan bárbaramente ingrata a los favores y cariños (tan no merecidos, ni servidos) de sus Excelencias?[8].

El simple hecho de visitarla en el convento es una merced y lo es porque ese señalamiento se traduce como privilegio, y ser privilegiado o servido permite muchas libertades, por ejemplo proseguir con desahogo los estudios, acrecentar la fama, difundirla, consolidarla. Y por desahogo se entiende dedicar más horas a la lectura, conseguir más libros, ya sea regalados o comprados, recibir presentes y encomiendas que a su vez aumentan su fortuna, le traen gran provecho y permiten que al final de su carrera la monja se convierta en una mujer rica, en cierto grado, libre para dedicarse al saber, para componer todo tipo de versos, hasta los que le atrajeron la reconvención del padre Núñez:

> ...apenas se hallará tal o cual coplilla hecha a los años o al obsequio de tal o tal persona de mi estimación, y a quienes he debido socorro en mis necesidades (que no han sido pocas, por ser tan pobre y no tener renta alguna) (Carta al Padre Núñez, p. 620).

Sor Juana entiende perfectamente este sistema, sabe cuáles son sus leyes y cómo esas leyes afectan de manera especial a los cortesanos, o mejor, a los servidores de un señor. En *Los empeños de una casa*[9], la loa con que se inicia la obra demuestra —a través de alegorías— los sutiles mecanismos productores de los favores y las mercedes conseguidas en la corte, y asimismo el código de honor que debe respetar el cortesano o el servidor de un señor para recibir una recompensa. Los servicios necesarios para ser reconocido como merecedor de favores, la materia misma de la que está hecho el mérito y el género diferente que hay que cortar cuando se trata de servidores o cuando se tata de mandatarios. En la corte, el Mérito, cuya máxima cualidad es la Diligencia, debe contar con la Fortuna y sus azares (el Acaso) para ser reconocido. Dos personajes más, la Dicha y la Música, conforman el sexteto que singulariza a los Entes de Palacio.

[8] *Sor Juana Inés de la Cruz, en Antonio Alatorre, «La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)»* NRFH, *Tomo XXXV, Núm. 2, 1987 (pp. 591-673), p. 523.*

[9] *Sor Juana Inés de la Cruz,* Los empeños de una casa, Obras completas, *T. IV, Alberto G. Salceda, ed., pp. 3-184.*



Según Alberto G. Salceda, quien cuidó la edición del cuarto volumen de las obras completas a la muerte de Méndez Plancarte, el sainete se relaciona con un tipo de vida palaciega de antigua tradición, llamada galanteo de palacio y, renovada de manera especial en la época barroca, fue codificada e historiada por el duque de Maura en su *Vida y reinado de Carlos II.* Y aunque es obvio que sor Juana conoció ese tipo de galanteos cuando sirvió en la corte virreinal durante el virreinato de los marqueses de Mancera, y aunque la loa se refiera a una serie de filigranas perfeccionadas por los palaciegos durante las ceremonias de cortejo amoroso, previas a las acciones que se desarrollarán en la comedia, también puede leerse este sainete como una poética de las relaciones de servicio codificadas en la propia corte.

Y curiosamente, así como en el romance 18 antes examinado, la codificación se legaliza frente a un tribunal y reviste la forma de un juicio, y aunque el juicio tenga un final preestablecido en el que la Dicha —en realidad, personaje alegórico utilizado para representar a los virreyes, pero sobre todo a doña María Luisa Manrique de Lara— gana el trofeo sin intervención de los otros personajes, ese juicio y las discusiones que se ponen en juego —donde cada uno de los protagonistas intenta probar su valía y destronar a los demás—, da cuenta de una diferencia de tratamiento de la sustancia especial de que están hechos los reyes y señores, una sustancia que los separa tajantemente de sus vasallos. Los comportamientos de los vasallos se rigen en palacio por una ley, la de los servidores, como bien puede deducirse de la discusión entablada entre los entes, pero de esas mismas leyes están exentos los señores. Es cierto que cada una de las estructuras cortesanas sigue la misma regulación: frente al rey, los vasallos se inclinan aunque sean señores; frente a los señores, virreyes, príncipes, duques, marqueses, condes, los servidores siguen los lineamientos prescritos por la jerarquía. Entre los cortesanos, la competencia se vuelve feroz y cada uno cree tener frente al superior los máximos merecimientos para obtener las máximas mercedes. En la loa que analizo, la discusión se ha estancado, pues todos los argumentos de los contendientes conducen al triunfo de quien pronuncia el discurso y lo pone a juicio, pero como el galardón o merced es sólo uno y por tanto no puede repartirse, debe atribuirse a uno de los entes en particular. De esta imposible batalla, viene a rescatarlos la Música quien ha propuesto el debate al anunciar un pregón:

> Para celebrar cuál es
> de las dichas la mayor,
> a la ingeniosa palestra,
> convoca a todos mi voz.

¡Venid al pregón;
atención, silencio, atención, atención!
Siendo el asunto, a quién puede
atribuirse mejor,
si al gusto de la Fineza,
o del Mérito al sudor.
¡Venid todos, venid, venid al pregón
de la más ingeniosa, lucida cuestión!
(*Empeños*, T. IV, p. 3)

El combate queda en tablas, como se dice vulgarmente,pero sobre la palestra se han colocado los argumentos. Por ellos podemos apreciar los códigos de comportamiento y la incierta ley que reglamenta las mercedes. El debate ha probado que cada uno de los participantes tiene por sí mismo la razón: no es posible merecer algo si no se tienen méritos y si con diligencia no se perfecciona lo heredado, el talento o el genio, es decir que, sin un esfuerzo constante, esos méritos no podrán afinarse. En todo, el edificio que el binomio Mérito-Diligencia construye puede derribarse con un simple golpe de Fortuna: azares y acasos pueden trastornar y aniquilar el producto del trabajo. Un valido puede ser alguien cuyo máximo mérito consista simplemente en ser el depositario de los favores de un gran señor que se haya «amartelado» por él, pero también puede ser valido quien ha trabajado intensamente para conseguirlo. Quizá sor Juana se está retratando a sí misma, un talento (sus méritos) recibido como un don de la fortuna (o como don divino), afinado a fuerza de diligencia, le ha permitido obtener la dicha de gozar de los favores de la fortuna (la corte). Su persona está hecha de los cuatro entes y, hablando en cortesanía, sólo la Dicha, personificando al juez que concederá el galardón a quien le pertenece por derecho —los virreyes—, podrá definir cuál será el máximo trofeo, el tipo de mercedes a obtener:

DICHA: Pues soy (más con razón
temo no ser creída,
que ventura tan grande,
aun la dudan los ojos que la miran)
la venida dichosa
de la excelsa María y del invicto Cerda,
que eternos duren y dichosos vivan.
Ved si a Dicha tan grande
como gozáis, podría
Diligencia ni Acaso.
Mérito ni Fortuna, conseguirla.
Y así, pues pretendéis
a alguno atribuirla,
sólo atribuirse debe
tanta ventura a Su Grandeza misma (*Empeños*, p. 20).



Los versos anteriores anudan todos los argumentos que han alegado los cuatro entes; neutralizado por la Dicha, ningún esfuerzo o golpe del destino es válido, enfrentado a la aristocrática grandeza de los soberanos. El mérito se descalifica porque ninguna de sus acciones se ajusta «al valor sagrado» de la condesa de Paredes; la Diligencia jamás podrá alcanzar su esfera porque ninguna «humana huella» podrá «penetrar sagradas cimas», y la Fortuna, regidora de los destinos humanos, se enceguece, sobrepasando su propia ceguera emblemática, «pues quiere en lo sagrado / tener jurisdicciones electivas» y, por fin, el Acaso carece definitivamente de juicio, pues, ¿no pretende... con «malicia, / el que la Providencia / por un acaso se gobierne y rija?» (*Empeños*, pp. 19-20)[10].

Los obsequios y finezas

En un universo idealizado donde rigen las reglas más estrictas de la cortesanía, el elogio alcanza una hiperbolización máxima, como si se produjera una exacerbación de la figura retórica más exacerbada por antonomasia, la conocida como hipérbole. Tal exaltación suele trastocar su objeto y confundir su ámbito porque esas devociones y esos privilegios debieran pertenecer a la esfera de la divinidad. Y, sin embargo, el uso sistemático de la hipérbole para designar los protocolos de la corte, hace más visible la rígida jerarquización de una sociedad que depende, para existir, de los poderosos. De refilón, esta ley puede explicarnos la veneración que la poetisa verbaliza y exhibe con respecto a sus soberanos, y en especial, respecto a los marqueses de la Laguna, aunque esa devoción y ese respecto excesivos se verbalicen en homenaje también de los otros virreyes que gobernaron mientras ella fue productiva. En este contexto deben colocarse los obsequios, las finezas, el respeto. La concesión de mercedes se maneja como un tratado de compraventa, hábilmente disfrazado, y se materializa después de que un cortesano del tipo de sor Juana ha hecho un monumento escrito de su devoción. Sus versos son muy significativos: la monja responde a las mercedes con romances, sonetos, décimas, liras, a los que añade delicados presentes —que podrían ser vistos como finezas— y por los que a su vez, de nuevo, recibe elogios, prebendas, dinero. El tipo de obsequios escogido para reforzar el elogio —y realizar lo que ya se ha dicho con palabras— puede deducirse si leemos algunos de los títulos de los poemas escritos por sor Juana en honor de sus protectores, donde se mencionan los objetos que han servido como regalo, insisto: diademas, nueces, zapatos, andadores, nacimientos de marfil, peces bobos y aves, zapatos bordados, recados de chocolate, perlas. En el romance 17, sor

[10] *Cf. Sara Poot Herrera, «Las prendas menores de* Los empeños de una casa», *en Sara Poot, ed.* Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando..., *México, CM, 1993, pp. 257-267.*

Juana celebra el cumpleaños de la señora virreina (la condesa de Paredes) y para reforzar el poema lo acompaña de un retablito de marfil del nacimiento de Cristo:

Por no faltar, Lisy bella,
al inmemorial estilo
que es del cortesano culto
el más venerado rito,
que a foja primera manda
que el glorioso natalicio
de los príncipes celebren
obsequiosos regocijos,
te escribo... (p. 50)

De la misma manera en que se celebran los días sagrados en honor a las festividades que recuerdan momentos puntuales de la vida de Cristo o los días reservados a los santos patronos, así se celebra con «obsequiosos regocijos» el cumpleaños de un soberano, y la celebración tiene el carácter de una escritura en verso, o de un manual de uso necesario para el cortesano: recuerda los días de guardar, el carácter sagrado de la etiqueta y los protocolos que hay que reverenciar, es un recordatorio semejante al de los almanaques que consagran días especiales a cada ceremonia cristiana y a sus santos, a manera de ayudamemoria para evitar cualquier fatal omisión. Es más, el nacimiento de marfil refuerza el aniversario y reitera la sacralidad, ¿no lo dice así, literalmente, sor Juana?

...no tengo qué te decir,
sino que yo no he sabido
para celebrar el tuyo,
más que dar un Natalicio.
Tu nacimiento festejan
tiernos afectos festivos,
y yo, en fe de que lo aplaudo,
el nacimiento te envío (T. I, pp. 51-52).

Otro regalo digno de analizarse es el que describe el romance 26 cuyo título dice: *Presentando a la Señora Virreina un andador de madera para su Primogénito.*

Para aquel que lo muy grande
disfraza en tal pequeñez,
que le damos todavía
diminutivo el Josef...
remito, divina Lisy,
ese pie de amigo, que
a la torpeza pueril
le sirva de ayuda-pies.
Los pies de amigo, Señora
para no andar suelen ser;



más los pies de amiga, son
para enseñarse a correr.
Bien le quisiera yo dar
el velero Palafrén
que a uno sirvió Pegaso
y en otro Hipogrifo fue...
Ponedlo en él, gran Señora,
pues vuestra riqueza es:
que no es fija renta, mientras
no está el Mayorazgo en pie.
Dadle bordones agora;
que el juzgo que después
el Mercurio Americano
pihuela habrá menester (pp. 79-80, *sub. orig.*).

¡Magnífico ejemplo! La polarización cortesana diviniza a los reyes y a quienes los representan en la colonia, y los metaforiza en la dicotomía alto-bajo, o cabeza-pies, aprovechada por sor Juana de manera soberbia. El andador es el objeto concreto del cual podrá servirse el primogénito para enaltecer su nombre y el de su casa, esa casa que tiene antecedentes tan ilustres y sagrados, esa casa cuya genealogía cataloga nombres de sabios, santos y poetas. Es más, la expresión que ella subraya, *pie de amigo,* tiene por lo menos dos connotaciones, definidas por el *Diccionario de Autoridades:*

Pie de amigo: se llama todo aquello que sirve de afirmar y fortalecer otra cosa... y se llama también así un instrumento de hierro a modo de horquilla, que se afianza en la barba y sirve para impedir bajar la cabeza y ocultar el rostro.
Pónese regularmente a los reos cuando los azotan o ponen a la vergüenza[11].

Juana Inés hace un doble juego de palabras, cuando dice: «Los pies de amigo, Señora / para no andar suelen ser...»; habla de su sometimiento, de su inmovilidad, de su condición encarcelada, de su servidumbre. Se trata, quizá, de otra metáfora más de las referidas a su clausura, como por ejemplo su romance-respuesta a un caballero recién llegado a la Nueva España: «¡Aquesto no!... No os veréis / en ese Fénix, bergantes; / que por eso está encerrado / debajo de treinta llaves» (romance 49, p. 147); también en otro romance, dedicado a la condesa de Galve, reitera el aspecto carcelario de la expresión *pie de amigo:* «...si por que estoy encerrada / me tienes por impedida» (romance 42, p. 121). La imagen se vuelve meridiana si se examinan estos versos:

Dadle bordones agora;
que yo juzgo que después
el Mercurio Americano
pihuela habrá menester.

[11] Diccionario de Autoridades, *Madrid, Gredos, 1990.*

Sor Juana juega también aquí con dos acepciones del término pihuela, aclaradas también en el *Diccionario de Autoridades:*

La correa con que se guarnecen y aseguran los pies de los halcones y otras aves, que sirven en la cetrería. Por traslación se toma por el embarazo que impide la ejecución de alguna cosa, y, añade, explicando el plural de la palabra: *Pihuelas,* se llaman por semejanza los grillos con que aprisionan los reos.

Se trata, obviamente, de la posibilidad que el niño tendrá, al crecer, de ocuparse en lances de alto vuelo, como la cetrería, entretenimiento de nobles, aunque al mismo tiempo la monja recalque su condición de encarcelada. Los versos se fundan en una antítesis, los pies de amigo o andador son una prueba más de amistad, metaforizan su deseo de ver crecer al primogénito de la marquesa de la Laguna y refuerzan su lealtad, su cariño y su interés. El final del romance es a la vez una declaración de vasallaje y una referencia juguetona a la estructura métrica del romance:

Eso no, Señora mía
enséñese de una vez
a estar en pie, y a estar alto,
que es lo que siempre ha de ser.
Y si aquesos pies de palo
que le sirvan no queréis,
yo (aunque malos) de mis versos
os daré todos los pies,
mientras que postrada yo
al pie de mis amos tres,
con un triplicado beso
pues los beso todos seis.
(p. 81).

El esquema de sumisión, esa representación de lo alto y de lo bajo, vuelve a reiterarse en un romance posterior, el número 44, intitulado, *A la Excma. Señora Condesa de Galve* (la virreina que sustituyó a la Condesa de Paredes en la Nueva España), *enviándole un zapato bordado, según estilo de México, y un recado de chocolate* (*sub. orig.*):

Tirar el guante, Señora,
es señal de desafío;
con que tirar el zapato
sera muestra de rendido.
El querer tomar la mano
es de atrevimiento indicio;
pero abatirse a los pies
demostración de rendido.
Bien es que, en los vuestros, se
falsifica este principio,
pues se sube en la substancia



y se baja en el sonido.
Que subir a vuestras plantas,
es intento tan altivo,
que aun se ignora en lo elevado
la noticia del peligro (p. 127).

La estricta jerarquización que el protocolo exige a los cortesanos se marca aquí de manera absoluta. El cuerpo de los soberanos, como el de los cortesanos, consta de cabeza y de pies; se convierte en cuerpo superior gracias a una temática cuya vuelta de tuerca es la polarización entre los alto y lo bajo, la cual, mediante otros códigos poéticos que implican un saber diversificado, metafórico y reverencial, encumbran al soberano y le confieren a su cuerpo y por extensión a los objetos que lo revisten un carácter divino. El cuerpo de quien escribe los versos *(El querer tomar la mano / es de atrevimiento indicio)* se encoge, se reduce, se convierte en un cuerpo ajeno, humilde, reverencial, incapaz de acceder a la altura del soberano, a pesar de que es su propia mano la que ha escrito las palabras de elogio. Y esas palabras describen un acto de vasallaje pues el hecho mismo de besar la mano del poderoso implica acercarse a un cuerpo sacralizado, convertido casi en una reliquia. El zapato bordado es una metaforización de la extrema humildad de quien lo ofrece como obsequio, y de quien, al reiterarlo, se coloca a sus pies.

Enviar presentes es una fineza que refuerza con nota delicada un acto de sometimiento subrayado por el acto mismo de escribir, pues si bien los obsequios resaltan la calidad del elogio, éste es a su vez realzado por la escritura, porque utilizando como vehículo la palabra versificada se sublima el tributo. En su libro *La ciudad letrada*, Angel Rama ha logrado sintetizar así este fenómeno escriturario que determina la sujeción del cortesano:

> Este encumbramiento de la escritura consolidó la disglosia característica de la sociedad latinoamericana, formada durante la Colonia... En el comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas. Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la ciudad letrada, y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro histórico[12].

Y de eso se trata, los regalos se almacenan, producen un placer momentáneo, sobre todo en una corte en la que lo superfluo abunda. En definitiva sólo cuenta la escritura, semejante a la pintura cortesana, los retratos donde se admira a un rey o a una reina, en el momento de su coronación, coronación hiperbolizada por símbolos emblemáticos escritos

[12] *Angel Rama,* La ciudad letrada, *Hannover, Ediciones del Norte, 1984, p. 43. Es interesante cotejar también el pasaje donde explica la importancia que tuvo desde el momento mismo de la Conquista la función escrituraria de los notarios para justificar el poder de España y de quienes en su nombre conquistaban las tierras de América: «Tanto en la Colonia como en la República adquirieron una oscura preeminencia los escribanos, hacedores de contratos y testamentos, quienes disponían de la autoridad que trasmitía la legitimidad de la propiedad, cuando no la creaba de la nada», pp. 43-44. Aquí cabe añadir que la existencia de la ciudad letrada permitía separar al mundo de manera tajante en dos porciones, la corte y el pueblo; en la primera porción se insertaban los funcionarios reales (eclesiásticos y civiles) los criollos ennoblecidos, los comerciantes, los burócratas menores, los académicos, etc., y en el segundo quedaban comprendidas las clases bajas, algunos españoles descastados (zaramullos o pícaros, chulos y arrebatacapas, según la definición de Sigüenza y Góngora), los indios y las castas.*

que la equiparan con la divinidad y pretenden concederle la inmortalidad o, para remachar el ejemplo, asumen la fugacidad de esos arcos efímeros que celebrando con fasto la llegada de un soberano, sólo preservan la memoria escrita de una representación plástica perecedera. Así se corrobora la preeminencia de la escritura sobre el objeto que la acompaña[13]. Los libros de sor Juana fueron para la condesa de Paredes un monumento escrito inmarcesible: la *Inundación Castálida* inmortaliza a su musa, María Luisa Manrique de Lara. Los privilegios de que gozó sor Juana en la corte son, en gran medida, el producto de una singular habilidad para escribir; ofrendados a los soberanos, su «remontado» pensamiento y su escritura fueron la causa de que gozaran una frágil inmortalidad, tan fugaz como el *Neptuno alegórico*, arquitectura efímera de cuya presencia sólo dan razón los versos que describen su fábrica y su perdida festividad carnavalesca*.

Margo Glantz



[13] *Helga von Kügelgen, «Carlos de Sigüenza y Góngora, su* Theatro de Virtudes Políticas *que constituyen un Príncipe y la estructuración emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo», en Jaime Cuadriello,* et al, Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática de la Nueva España, *México, Museo Nacional de arte, 1994-1995, pp. 151-160. Cf. Georgina Sabat-Rivers, «El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político»,* University of Dayton Review, *Vol. 16, No. 2, 1983.*

* *Fragmento del libro inédito* Placeres y saberes de Sor Juana.



Sor Juana, dramaturga

Dos comedias, tres autos sacramentales y dieciocho loas, bastan para hacer de sor Juana Inés de la Cruz la personalidad más relevante del teatro hispanoamericano durante la segunda mitad del siglo XVII. Esa producción dramática pareció enriquecerse en 1989, cuando Guillermo Schmidhuber proclamó el hallazgo de la *La segunda Celestina* con el final que Alberto G. Salceda había atribuido a sor Juana al prologar el volumen IV de sus *Obras Completas*[1]. El entusiasmo naufragaría en la polémica que siguió[2], pero las dudas sobre la autoría de esa versión no invalidan la convicción de que la escritora novohispana completó esa comedia que Agustín de Salazar y Torres dejó inconclusa al morir en Madrid en 1675, y que Juan de Vera Tassis y Villarroel también remató por su cuenta antes de incluirla en el segundo volumen de la *Chytara de Apolo* (1681) bajo el título de *El encanto de la hermosura y el hechizo sin hechizo*. Esa certeza y la colaboración de Juan de Guevara en *Amor es más laberinto* —a él pertenece la segunda jornada— confirman que los ingenios americanos conocían bien las pautas a las que se ajustaban las manifestaciones del teatro barroco, pautas estables que facilitaban la colaboración de dos o más autores en una misma pieza.

Eran los usos y valores que correspondían a una concepción artificiosa del arte, en la que sor Juana —tan interesada en la elaboración de jeroglíficos que ella misma descifraba y de laberintos cuya salida siempre supo encontrar— consiguió desenvolverse con extraordinaria soltura. La comedia de enredo se adecuaba bien a tales gustos, y a ese género se adscriben tanto *Los empeños de una casa* como *Amor es más laberinto*. Las variaciones que una obra podía ofrecer eran muchas, y el procedimiento no planteaba complicaciones: postulado un determinado número de parejas relacionadas por el amor, bastaba con que un galán o una dama desviasen su

[1] *México, Fondo de Cultura Económica, 1957.*

[2] *La edición encontrada y publicada por Schmidhuber (México, Vuelta, 1989) lleva el título* La gran Comedia de la Segunda Celestina, *y la fecha de 1676. Sobre la polémica mencionada, puede verse el resumen y algunas conclusiones en Georgina Sabat de Rivers, «Los problemas de* La segunda Celestina», *en* Nueva Revista de Filología Hispánica, *XL, nº 1, 1992, págs. 493-512.*

atención hacia quien no les correspondía, para que se desatase una vorágine de galanteos, desdenes y celos, con sospechas de honras perdidas y honores ofendidos que exigían urgente reparación, resuelta con frecuencia a golpes de espada en el transcurso de la pieza y siempre con los matrimonios convenientes cuando se llegaba al final. Tales juegos atrajeron a sor Juana al escribir esas piezas, incluso cuando tenía ante sí la posibilidad de ofrecer algo diferente: en *Amor es más laberinto* prefirió ignorar el que servía de morada al Minotauro —aunque esté presente en los parlamentos de algunos personajes— para centrarse en el enredo que pudo descubrir en la leyenda de Teseo, quien huyó de Creta con Ariadna para abandonarla en la isla de Naxos y casarse luego con su hermana Fedra. Ese es el laberinto que constituye la comedia: Teseo y Fedra se enamoran a primera vista, pero hasta encontrar la salida de la boda final deben sortear los peligros que desata la pasión de Ariadna por el héroe, hasta que ella misma se resigna a formar pareja con su pretendiente Baco. La leyenda clásica se acomodaba así a las exigencias de una comedia de capa y espada.

Amor es más laberinto sirvió el 11 de enero de 1689 para celebrar el cumpleaños de Gaspar de Silva, conde de Galve, en el palacio virreinal, y con ese carácter palaciego puede relacionarse la importancia de los pasajes musicales y, en ocasiones, de la danza. En cuanto a *Los empeños de una casa,* que se había representado el 4 de octubre de 1683 ante los marqueses de Mancera, constituye un festejo completo escrito íntegramente por sor Juana, con loa inicial dedicada a los ilustres espectadores, sainetes entre las jornadas y fin de fiesta para concluir, además de bailes y canciones. De nuevo brilla la capacidad de la dramaturga para tejer el enredo amoroso, tras el cual quizá subyacen convicciones barrocas sobre el engaño de los sentidos, o sobre las diferencias entre la realidad y el querer ser de los personajes. La necesidad de descubrir facetas originales en la autora ha orientado la atención de la crítica hacia los ingredientes autobiográficos que aparentemente depositó en Leonor, al menos en alguno de los parlamentos iniciales —cuando manifiesta su desapego hacia el amor, su desdén por la vida cortesana, su defensa de la capacidad intelectual de la mujer—, aunque se acomoda rápidamente a las exigencias de la comedia de enredo y se entrega por completo a la captura del hombre que ama. Con planteamientos feministas se ha relacionado también la aparición del gracioso Castaño en traje femenino, recurso que habría permitido a sor Juana mofarse de una sociedad masculina atenta sólo a las apariencias. No conviene insistir demasiado en esa significación revolucionaria: en el teatro español de la época los hombres disfrazados de mujeres no fueron tan escasos como a veces se supone, y se trató sobre todo de graciosos



que acentuaban así la comicidad de alguna situación, sin otras implicaciones[3]. Tampoco hay razones para considerar novedosa la ruptura de la barrera entre los intérpretes y los espectadores que se produce en el segundo sainete, como creyó Francisco Monterde -no en vano en los años veinte fue uno de los Siete Autores Dramáticos, conocidos también como «los pirandellos»- y como pensaría después Octavio Paz[4]. No podía romperse un muro que no existía en el teatro de la época, y esa originalidad aparente sólo tiene el interés que las búsquedas renovadoras de la vanguardia creyeron encontrar.

La autoría compartida ha determinado sin duda la menor atención prestada a *Amor es más laberinto,* aunque no han dejado de señalarse en ella encantos parciales y también discutibles[5]. Desde luego, carece del interés adicional que prestan a *Los empeños de una casa* las referencias a la actualidad del momento, incluidas sobre todo en el segundo sainete, cuyos protagonistas, frente a los entes «de razón» del sainete anterior, encubren probablemente a personajes reales que además se refieren a otros identificables, como El Tapado —el falso Visitador Antonio de Benavides— o el dramaturgo Francisco de Acevedo, autor de la comedia hagiográfica *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* (1684), sobre San Francisco de Asís. Allí se hace referencia a una *Celestina* que bien pudo ser la de Salazar y Torres concluida por Sor Juana, una obra «mestiza» que «con diverso genio / se formó de un trapiche y de un ingenio». También puede prescindirse de eso: las comedias de Sor Juana destacan por la intriga elaborada y compleja que constituye su enredo, por la habilidad con que se teje el laberinto y se encuentra la salida, y también por los aciertos verbales de los versos artificiosos y refinados: por sus cualidades más específicamente literarias.

También los autos sacramentales merecen más atención por su calidad que por otras razones, aunque sean éstas las que han recibido la mayoría de los comentarios. Como es bien sabido, esos autos son apenas tres, incluidos en el *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz,* en 1692: *El divino Narciso* —escrito al parecer a instancias de la condesa de Paredes, y publicado en 1890—, *El cetro de José* y *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo.* Sin duda se inscriben en la orientación alegórica e intelectual que Calderón de la Barca había dado al género, cualesquiera que fuesen las vías por las que sor Juana recibió esa influencia: quizá conoció la *Primera parte* de los autos calderonianos, editada en 1677 —en ella se incluían *El divino Orfeo* y *El nuevo Hospicio de Pobres,* que alguna vez se han invocado como precedentes para *El divino Narciso*—, y eso bastó para que aprendiese la fórmula. Los tres van precedidos por loas que plantean el enigma destinado a resolverse después, y en dos ocasiones

[3] *La constatación de esa realidad —incluso la precisión de que «sólo unas treinta obras muestran la figura del hombre vestido de mujer»— no impide a Sandra Messinger Cypers insistir en que «el papel de un hombre disfrazado de mujer permite dar voz a las ideas feministas». Véase «Los géneros revelados en* Los empeños de una casa *de Sor Juana Inés de la Cruz», en* Hispamérica, *22: 64-65, abril-agosto de 1993, págs. 177-185.*

[4] *Véase* Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, *Barcelona, Seix Barral, 1990 (4ª edición), pág. 435.*

[5] *Octavio Paz los encontró sobre todo en las insólitas ideas sobre el origen del Estado que Teseo expresa en la primera jornada, sin acertar a explicarse «cómo semejantes principios pudieron externarse en el palacio virreinal sin escándalo»* (op. cit., *pág. 439). La dificultad estriba sobre todo en la interpretación del crítico, que identifica arbitrariamente el "esfuerzo" —que es también "ánimo" o "valor"— con la "fuerza bruta".*

prueban que fueron escritos para que se representasen en España: la loa de *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* dedica el auto al «Español Monarca» Carlos II, a la Reina María Luisa de Borbón y a «la gran Reina-Madre» Mariana de Austria —esas referencias garantizan que se escribió con posterioridad a 1680, año de la boda real—, y la de *El divino Narciso* asegura que la obra se representa «en la coronada Villa / de Madrid, que es de la Fe / el Centro, y la Regia Silla / de sus Católicos Reyes». No hay noticia de que se estrenasen en la Nueva España.

Las loas de esos autos ofrecen algunos atractivos adicionales. La de *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo* puede relacionarse con la *Carta atenagórica* o *Crisis sobre un sermón,* donde sor Juana refutó las aseveraciones que el padre Antonio Vieyra, el famoso jesuita portugués, había insertado en un «Sermón del Mandato» pronunciado en la Capilla Real de Lisboa en la fecha ya lejana de 1650. Vieyra había dedicado ese sermón a dilucidar las mayores «finezas» de Cristo, sus más destacadas demostraciones de amor al género humano, y contra las muy autorizadas opiniones de San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo —que respectivamente se habían inclinado por la muerte de Cristo, la institución de la Eucaristía y la humillación que significó lavar los pies a sus discípulos— entendía que la fineza más admirable del Señor era amar sin correspondencia, exigir el amor del hombre no para sí, sino para sus prójimos. En *Crisis de un sermón* sor Juana cuenta cómo «en las bachillerías de una conversación» discutió los razonamientos del célebre predicador, y algún interlocutor la animó a que pusiese sus opiniones por escrito, opiniones que merecieron ser publicadas en 1690 por el obispo de Puebla, junto a la conocida *Carta de sor Filotea de la Cruz.* Probablemente las razones que determinaron la redacción de la *Carta atenagórica* no fueron tan circunstanciales: hoy se puede pensar que fue una respuesta al jesuita Antonio Núñez de Miranda, quien quizá recordaba cada Jueves Santo los razonamientos de Vieyra. Calificador del Santo Oficio y prefecto de la Congregación de la Purísima Concepción de la Virgen María, el padre Núñez fue confesor de sor Juana y tuvo mucho que ver con su renuncia al trabajo inteleclectual durante los últimos años de su vida. A la sumisión final quizás habían precedido esas manifestaciones de rebeldía, cuya importancia no debe exagerarse: la loa de *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* demuestra que en sí mismas las disputas teológicas interesaban a sor Juana lo suficiente para volver sobre un mismo tema en más de una ocasión[6]. En esa loa unos estudiantes discuten sobre la mayor fineza de Cristo con el género humano, y son quizá las exigencias de ese auto «alegórico-historial» las que allí determinan la preferencia por la opinión del Angélico Maestro Tomás, que se inclinaba por la Eucaristía, frente a San

[6] *Como señala Paz* (op. cit., *págs. 452-453), Sor Juana se pronunció sobre la mayor fineza de Cristo al menos en dos villancicos, con preferencias variables.*

Agustín, que optaba por la Muerte del Redentor: como Cristóbal Colón demostró, echándose al agua, que el mundo continuaba más allá de las columnas de Hércules, Cristo probó que era capaz de manifestaciones de amor aún mayores que el sacrificio de su vida, con el que había procurado la redención del género humano. En evidente alusión a los planteamientos de San Juan Crisóstomo, se recordaban los razonamientos de San Bernardo, San Agustín y otras autoridades, para establecer que el lavatorio de los pies fue previo a la institución de la eucaristía, pero sor Juana esta vez no iba más lejos: entonces no necesitó cuestionar al padre Vieyra, ni defender —como también había hecho en *Crisis de un sermón*— sus peregrinas preferencias personales por las manifestaciones de un Amor Divino que encuentra su mayor fineza en los «beneficios negativos»: en aquellos beneficios que Dios no hace —él, siempre pronto a dispensar bienes infinitos— porque conoce la ingratitud con que el hombre ha de corresponder. Alguna razón asistía al obispo de Puebla o a sor Filotea de la Cruz cuando instaba a sor Juana para que se adentrase en las perfecciones divinas, hasta comprender que no eran sino castigos, esos beneficios negativos que ella confundía con finezas.

La afición a las disputas teológicas se manifiesta también en las loas de *El cetro de José* y *El divino Narciso*, donde se ha encontrado a veces un acercamiento comprensivo al mundo prehispánico. Tampoco en este aspecto conviene insistir en las novedades aportadas por Sor Juana, para no atribuir a sus obras significados que no tienen. En la loa de *El cetro de José*, la Ley Natural recibe con alborozo a la Fe y a la Ley de la Gracia, que ponen fin a los tiempos en que se veía indignamente hollada por la ciega Idolatría, que la degradaba con la poligamia, pero sobre todo con los sacrificios humanos que aplacaban a los dioses vencidos y con la antropofagia —exagerada quizá para ajustar su alcance al de la Comunión— que transmitía las virtudes de las víctimas a quienes comían su carne. Significativamente vestida de india, la Idolatría sólo se atiene a razones cuando le explican que la nueva fe es capaz de ofrecer una víctima más noble que los prisioneros de Tlaxcala capturados por el imperio mexicano: en la Eucaristía, Cristo es a la vez la víctima y la vianda que da vida eterna, y la historia de José —misterios de pan y de trigo— deben ilustrar sobre la significación del sacramento.

Aunque los planteamientos parezcan más complejos en la loa de *El divino Narciso*, su alcance no es mayor. El Occidente, «de indio galán», y la América, «de india bizarra», bailan tocotín y celebran al gran Dios de las Semillas hasta que irumpe indignada la Religión, «de dama española», e incita al Celo, «de capitán general», para que sus huestes pongan fin a la pertinaz idolatría. Resumiendo el proceso de la conquista y la evangelización, tras la



violencia inicial se opta por recurrir a los razonamientos para conseguir que los nativos adopten la nueva fe, pues la conquista no busca la muerte de aquéllos, sino su conversión a la religión verdadera. De nuevo la significación de la eucaristía facilita el acercamiento a los ritos prehispánicos, pues el Dios de las Semillas no sólo fertiliza los campos: es también el que limpia los pecados «y después / se hace Manjar, que nos brinda». Sor Juana buscó esta vez una información fiable sobre los ritos precolombinos, y pudo encontrarla en *Monarquía indiana* (1615), donde fray Juan de Torquemada había dejado noticias sobre el rito con que en el Templo Mayor de México se celebraba antiguamente la fiesta principal de Huitzilopochtli: con legumbres y semillas molidas y amasadas en sangre de niños se confeccionaba una imagen del dios, que tras un mes de procesiones y sacrificios, era derribada y demolida, repartiéndose como alimento entre los fieles[7]. Las semejanzas con los ritos católicos resultaban llamativas: el pan y el vino se convertían en el cuerpo y la sangre de Cristo, Dios de los conquistadores cuyo sacrificio incruento reiteraba la muerte que un día significó la redención del género humano, y servía también de alimento para quienes antes se hubiesen lavado en las aguas cristalinas del bautismo. El auto sacramental de *El divino Narciso* debía completar la explicación del misterio que Occidente y América trataban ya de comprender en todo su alcance.

Octavio Paz relacionó la actitud de sor Juana con el sincretismo que los jesuitas aprovecharon del hermetismo neoplatónico, y que habrían impuesto en la cultura mexicana del siglo XVII[8]. Probablemente es una justificación innecesaria, pues la propia evangelización americana proporciona otras más fáciles de comprobar. Los misioneros españoles supieron desde el principio que no eran los primeros en llevar al nuevo mundo la fe verdadera: los *Hechos de los Apóstoles* (I, 8) les garantizaban que Jesús, momentos antes de su ascensión a los cielos, había encargado a sus discípulos la misión de que fuesen sus testigos en Jerusalén, en toda Judea y Samaria, y «hasta en los confines de la tierra». Esa convicción sirvió para explicar las coincidencias que encontraban, y veces para inventarlas, pues sin duda facilitaban el acercamiento a los indígenas: así se hizo de Santo Tomás el protagonista de la primera cristianización, cuyas huellas aún podían detectarse a pesar de los esfuerzos del demonio por volverlas irreconocibles. Don Carlos de Sigüenza y Góngora no necesitaba otros incentivos para escribir el desaparecido tratado que tituló *Fénix del Occidente, Santo Tomás Apóstol, hallado con el nombre de Quetzalcóatl entre las cenizas de antiguas tradiciones conservadas en piedras, en teamoxtles tultecos, y en cantares teochichimecos y mexicanos,* aunque no es imposible que el sincretismo heredado del hermetismo neoplatónico facilitase en su caso la recuperación de

[7] *Alfonso Méndez Plancarte mostró esa fuente al editar el volumen III* (Autos y loas) *de las* Obras completas *de sor Juana en 1955. Véase págs. 503-504.*
[8] Op. cit., *págs. 461-462.*



las tradiciones culturales mexicanas y cierta valoración positiva de las mismas: no en vano escribió también el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* (1680) —descripción del arco triunfal que le encargó el cabildo de la capital novohispana para celebrar la llegada a México del virrey marqués de la Laguna—, donde los antiguos gobernantes aztecas se proponían como modelos dignos de imitación, conciliando datos históricos con pretensiones alegóricas, en un verdadero alarde de erudición que no ocultaba la identificación del México criollo con el pasado precortesiano. Esa voluntad de recuperar la antigüedad prehispánica no puede atribuirse a sor Juana, al menos no puede deducirse de esas loas que preceden a *El divino Narciso* y a *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo:* las semejanzas de la Idolatría antigua con las verdades de la Religión no son más que un pretexto para mostrar la indiscutible superioridad de la Fe triunfante.

Los autos confirman esa impresión, y no podía ser de otro modo. *El Mártir del Sacramento, san Hermenegildo* y *El cetro de José* constituyen breves comedias hagiográficas, de modo que los personajes bíblicos e históricos aún ocupan un lugar importante entre las virtudes y otros entes abstractos. Destinadas a la exaltación del misterio eucarístico, todo en esas obras se supedita al fin que las determina, sin vacilación alguna: Hermenegildo muere antes de recibir la comunión de manos del obispo arriano Apostasía, un «traidor comunero», y la vida del casto José —vendido por sus hermanos y llevado a Egipto, donde terminaría convertido en ministro del Faraón— prefigura la de Cristo y está muy relacionada con el pan que permite la subsistencia y remite a la eucaristía. Este último caso no se ha prestado a la polémica, pero sí el primero, que recrea un momento difícil de la historia de España: el rey visigodo Leovigildo ha de afrontar la sublevación de su hijo, quien no duda en aliarse con suevos y bizantinos, precisamente los mayores enemigos de su patria. Sor Juana acierta a escenificar el drama interior del rebelde —la Misericordia y la Paz optan por la Concordia mientras la Verdad y la Justicia se muestran partidarias de la guerra religiosa contra el arrianismo, hasta que la Fe armoniza los impulsos de esas virtudes aparentemente contrarias—, pero sabe de qué lado está la razón: con Leovigildo están la Fantasía y la Apostasía (su verdadera asesora), y la Fe prueba que es justa la causa de ese aparente traidor que es Hermenegildo. De nada sirve cuestionar la visión de la historia de España que ofrece la obra, y desmerecer con ello los logros de sor Juana: sus aciertos están en relación directa con la aplicación eficaz de las fórmulas del auto sacramental, en la adecuación inteligente e imaginativa de la historia al festejo teatral y a la celebración religiosa que se pretendía. También *El cetro de José* abunda en aciertos escénicos y verbales, los únicos que, en último término, garantizan la pervivencias de estas creaciones.



Eso es también lo que parece probar *El divino Narciso*, el auto que muestra una deuda mayor con las alegorías intelectuales construidas por Calderón de la Barca y, sin duda, la pieza teatral de sor Juana que ha suscitado los mayores elogios. Sin desdeñar otras posibles fuentes e influencias —varios autos se ocuparon por entonces del mismo tema, y la fábula no provenía necesariamente de Ovidio—, nada resultó tan decisivo como la forma calderoniana de adaptar un mito clásico para exponer misterios cristianos. Sor Juana reacomodó el papel de los personajes y el desarrollo del mito, y lo enriqueció con ingredientes bíblicos, hasta construir una alegoría de la Pasión de Cristo y de la institución del sacramento que se pretendía celebrar: Eco es el demonio y Narciso equivale a Jesús, que muere de amor por la naturaleza humana y permanece bajo la forma de esa flor blanca que constituye la Eucaristía. La riqueza de los símbolos se impone a la condición alegórica de la trama y a la frialdad habitual de los personajes abstractos, y a la eficacia teatral contribuye una atmósfera poética íntimamente ligada a los aciertos expresivos de la autora, que alcanza en esta obra uno de sus mejores momentos. Como Paz señaló, *El divino Narciso* es «un maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas», y también una «alianza sorprendente y osada de complejidad intelectual y pureza lírica»[9].

Empeñada en denunciar las dificultades que Sor Juana afrontó para desarrollar su trabajo de escritora —esa protesta que ella misma expresó sobre todo en su *Respuesta a sor Filotea*—, la crítica olvida con frecuencia que la excepcional autora novohispana merece el lugar que ocupa en el contexto literario hispánico no por lo que pudo haber escrito en otras circunstancias, sino por la riqueza de la obra realizada. Las piezas de teatro constituyen una parte importante de esa obra, y un territorio sin duda menos apto para comprobar la originalidad que el oficio de la escritora. Reducidos a su verdadero alcance, los atractivos reales o aparentes relacionables con las peculiaridades de una personalidad singular, y de la que se esperan soluciones también singulares, lo que queda es la indiscutible capacidad que se concreta en el acierto y la eficacia de la expresión, en el ingenio de los razonamientos, en el triunfo de la trama, que se convierte en la base fundamental de los conflictos dramáticos. El arte intelectual de sor Juana alcanzó así algunas de sus manifestaciones más puras.

[9] Op. cit., *págs. 464 y 468.*

Teodosio Fernández



Sor Juana Inés de la Cruz, poeta y filósofa[1]

Confieso que acepté esta invitación no sin antes recordar unos versos de la propia sor Juana que dicen: «Si los riesgos del mar considerara, ninguno se embarcara». Riesgos evidentes siempre que leemos a un escritor o a una escritora a quien acompaña una larga tradición hermenéutica, la cual permite interpretar sus textos y dotarlos de sentido. Sor Juana sigue viva en nuestra memoria gracias a sus textos, pero gracias también a la lectura de sus textos transmitida por la crítica, y pienso en Méndez Plancarte, en Octavio Paz, en Georgina Sabat de Rivers, en Electa Arenal...[2]. Este tiempo que pasaremos hoy en compañía y que espero se convierta en un diálogo, lo dedicaremos a dotar de sentido histórico a una poeta y filósofa desde una perspectiva de lectura que integre el pensamiento feminista contemporáneo en el proceso de interpretación, en la fijación de un sentido posible para una escritora del siglo XVII. Sor Juana, recordemos, vivió los epígonos del barroco colonial de la Nueva España en los ambientes cultos de la corte de los virreyes, si bien su existencia como sujeto empírico, histórico, transcurriera en el convento de San Jerónimo de la ciudad de México. Ocupa pues un triple espacio: el interior de su conciencia de escritora, el privado de su celda intelectual, de su biblioteca, y el espacio público donde se producen la intersubjetividad y la comunicación, un espacio público que se hace eco de su voz en publicaciones y representaciones. Nace sor Juana al quebrarse en dos el siglo XVII, en 1648 o 1651, y tras haberse producido esa fractura filosófica cartesiana que dirigió al pensamiento por las vías de la razón hacia la filosofía del sujeto. Muere sor Juana cuando el empirismo rompe con la concepción apriorística de las ideas filosóficas y cuando nace, por así decir, el pensamiento científico. El *cogito* cartesiano no sustituyó en sor Juana, ni en el pensamiento ortodoxo, a las formas teológicas del cristianismo

[1] *Conferencia pronunciada el 10 de marzo de 1994, en el Seminario Feminismo e Ilustración, coordinado por la profesora Angeles Jiménez Perona, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid.*

[2] *Por mayor comodidad remito a la edición de las* Obras completas *en un solo volumen de Francisco Monterde para la Editorial Porrúa de México en 1981 que respeta el texto y el orden establecido por Méndez Plancarte para las* Obras completas *de sor Juana publicadas en cuatro volúmenes por el F.C.E., México, 1951-1957. Entre la bibliografía de sor Juana destacaremos el libro fundamental de Octavio Paz,* Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, *México, F.C.E., 1982 y las interpretaciones de G. Sabat de Rivers y E. Arenal en* Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz, *editada por Stephanie Merrim, Detroit, Wayne State University Press, 1991.*



medieval, ni desterró el idealismo neoplatonizante de la tradición hermética renacentista, o al menos no los sustituyó de inmediato, y menos aún en los ámbitos cortesanos y contrarreformistas de la Nueva España. Pero, como veremos, el espíritu curioso y atrevido de sor Juana parece vislumbrar el pensamiento discursivo de la razón.

Los escritores del denominado período barroco suelen evitar, mediante la retórica y poética del concepto y de la metáfora, o mediante la prosa teológica o espiritual, el lenguaje de la filosofía, aunque evidentemente subyazca, por ejemplo en los poetas, una filosofía entendida como cosmovisión implícita en la creación poética de un mundo mediante el lenguaje. La poesía barroca ha sido calificada de mística, religiosa, alegórica, mitológica, conceptista o cultista, pero rara vez de filosófica, en sentido estricto, a pesar de que sí se habla de una poética filosófica de la visión y de la percepción. La preocupación por la visión como sentido y por el sistema de percepción del mundo característico de los poetas barrocos tiene su monumento en el mundo de los sentidos gongorino. Un mundo de imágenes de imágenes, un mundo sin un claro proyecto filosófico, un mundo que existe en las imágenes capaces de sugerir otra imagen y de disparar el proceso de significación al infinito mediante la metáfora. En la visión cósmica de sor Juana, sin embargo, en su *Sueño*, el conocimiento se pretende como un más allá de los sentidos, entendido este más allá como una parálisis, cuando la poeta sueña el sueño de su alma intentando dar un orden racional al universo. La excepcionalidad de sor Juana para la historia literaria consiste precisamente en dar forma poética a su visión en el poema filosófico barroco por excelencia de las letras hispanas, *Primero Sueño*, escrito entre 1685 y 1690.

La excepcionalidad de sor Juana como poeta y filósofa no es sin embargo tan única y excepcional si la pensamos como escritora del siglo XVII, a pesar de que Paz la considere una novedad en el marco de una literatura «minoritaria, masculina, docta, conceptista y conceptuosa, ingeniosa, clerical y cortesana»[3]. Sor Juana tenía tras de sí una larga tradición educativa diferencial que había formado ya a varias generaciones de lectoras y de escritoras. Sor Juana era una gran lectora y poseía una nutrida biblioteca, si bien Paz insista una y otra vez en que «sus lecturas fueron más extensas y variadas que profundas»[4]. Una obra que probablemente conocería sor Juana es la primera *Bibliotheca* de escritoras y escritores españoles publicada en Roma en 1677, una bibliografía que contiene un discurso profeminista escrito por el primer bibliógrafo de la literatura española para su apéndice de escritoras. El discurso profeminista historiográfico de Nicolás Antonio justifica retóricamente y en términos neoplatónicos una realidad objetiva de su época: la existencia de muchas y buenas escritoras hispanas.

[3] *Paz, op. cit., pág. 84.*
[4] Ibid., *pág. 180.*



La herencia de la vieja querella entre misóginos y profeministas que subyace al discurso de Nicolás Antonio, y que acompaña a su *Gyneceum Hispanae Minervae*, acerca el discurso y su apéndice bibliográfico al catálogo de mujeres ilustres en letras, por ejemplo el de las *Varias sanctas* e *ilustres mujeres* de Juan Pérez de Moya. La novedad importante que recoge Nicolás Antonio en 1677 es la aparición de escritoras que escriben, no sólo como las poetisas italianas, cancioneros de rimas, sino sobre temas de autoridad, sobre religión y sobre teología, la reina de las ciencias, como dirá sor Juana. Los modelos paradigmáticos de las escritoras hispanas del siglo XVII, nos dice Nicolás Antonio, son dos grandes letradas europeas, la veneciana Lucrezia Marinelli y la holandesa Anna Maria Von Schurman. Marinelli había publicado, entre otros muchos poemas alegóricos y religiosos, un discurso impreso en Venecia en 1601 y titulado *Le nobiltà et eccellenze delle donne: et i difetti, e mancamenti de gli huomini*[5]. Esta obra, dedicada a un médico y filósofo, se enmarca en la tradición del catálogo de mujeres excelentes en virtudes. No entraremos a dilucidar cómo los valores y virtudes se dividían genéricamente en la sociedad barroca, pero en un mundo así concebido sólo la división platónica entre cuerpo y alma permite afirmar que el alma es neutral. Sor Juana, por ejemplo, intentaría neutralizar el cuerpo trascendiéndolo en su *Sueño*.

Los valores sociales y públicos del siglo XVII son valores masculinos asociados a dos grandes ámbitos de poder: las armas y las letras. Para la mujer quedaban reservadas las virtudes asociadas a lo femenino y a su ámbito doméstico. Marinelli examinará junto a los vicios y defectos de los hombres, los valores y virtudes de las mujeres, en una declaración de guerra contra Aristóteles desde una confesada posición neoplatónica profeminista. Así, por ejemplo, nos da un elenco de vicios masculinos característicos de la tradición de la sátira profeminista, que sirve para mostrar, siempre retóricamente, la excelencia, es decir la superioridad de las mujeres. Marinelli acusará a los hombres de avaros, envidiosos, incontinentes, iracundos, soberbios, ociosos, tiranos, ambiciosos, etc. (Carta 46). La larga lista de atributos masculinos es el polo negativo de las virtudes asignadas tradicionalmente a la mujer, la mujer ideal e idealizada de Marinelli. Más equilibrada que la opinión de Marinelli parece la propuesta de Moderata Fonte, una autora que ella misma cita, la cual opina que al ser iguales las almas de hombres y de mujeres se deduce que ambos son también iguales en sus operaciones intelectuales. La discrepancia entre Moderata Fonte y Lucrezia Marinelli parece prefigurar en cierto sentido la diversidad entre un feminismo de la diferencia y un feminismo de la igualdad. En realidad, Marinelli no se rebela contra el orden establecido para lo femenino, ya que acepta declaradamente la imagen de la mujer construida por la

[5] *In Venetia. Apresso Giovan Battista Ciotti Senese M.DC.*

tradición literaria y neoplatonizante de los cancioneros, por eso la considera superior a los hombres. Marinelli está atrapada por una imagen ideal y perfecta de la dama, construida por un imaginario poético patriarcal que la hace muy perfecta y que por tanto la diviniza. Cualquier escritora de la época se enfrenta a estos códigos poéticos que utilizan a la mujer como signo, como imagen de una imagen, signo que encarna la ausencia y por tanto la muerte. El problema fantasmagórico para una escritora como sor Juana no es el retrato de la dama, para el cual hay un lenguaje codificado. El reto es retratar una imagen que no tiene forma, que no tiene forma poética y que se verá reducida al arquetipo de la sombra. La poeta deberá recurrir a su sola fantasía para crear la imagen especular, ideal, del amor, en un soneto, el 165, «que contiene una fantasía contenta con amor decente»:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Muchos de los más inspirados momentos poéticos de Sor Juana son los momentos en los que esboza una imagen amada, porque amor e imagen son las dos grandes vías de acceso al conocimiento para los poetas del barroco. La imagen especular, reflejada en los ojos del amado, devuelve en realidad la propia imagen. Cuando sor Juana usa el tópico código renacentista y barroco del retrato de la dama, inevitablemente está masculinizándose, como diría Paz, porque está mirando a la dama como lo haría su amado poeta en una estructura dialógica sexuada. Quizá por ello sor Juana se vea obligada a reflexionar sobre la copia, sobre el traslado pictórico o poético de las imágenes, y deba romper la convención con una imagen interior distinta de la imagen ideal interiorizada. Muchos de sus poemas, dedicados al tema del retrato, de la copia del original, muestran la preocupación filosófica de sor Juana por lo que hoy llamaríamos plano de



la representación y plano del contenido, por el contraste inevitable que se establece entre lo representado y lo real. El problema del referente, de la realidad referencial que otorga estatuto de verdad a un signo, caracteriza al signo icónico por excelencia: el retrato. El retrato, que deja de ser copia de su original histórico en breve tiempo, es el *topos* poético que retornará ciclícamente por el pensamiento de sor Juana.

Si Sor Juana leyó tantos manuales como dice Octavio Paz es lógico suponer que no se perdiera la importante publicación de la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio, con su defensa de la autoría femenina, aunque no lo cite textualmente. Para el bibliógrafo, como para Marinelli, las mujeres pueden, mediante una educación formal, acceder a la cultura. No es un problema, pues, de naturaleza, sino de cultura. El problema es cómo, cuándo y dónde aprenden, porque, no nos engañemos, aunque el veedor de cuadros para la Inquisición sevillana, Francisco Pacheco, desautorice la representación de «Santa Ana dando lección a la Virgen» en su influyente *Arte de la pintura* de 1649, porque —dice— «la Virgen aprendió por ciencia infusa del Espíritu Santo«, la realidad educativa siempre presupone la figura de un maestro, en este caso una maestra, anciana y sabia, que da lección. Sin lenguaje y sin pensamiento simbólico no hay paso de la naturaleza a la cultura. Pero, ¿cómo y dónde aprendían estas niñas del siglo XVII sus saberes? Aprendían durante la infancia, colectivamente, en las «amigas« o en los claustros femeninos, si bien pocas de ellas se dedicaran luego al oficio de la escritura.

La otra autora modélica que menciona Nicolás Antonio en su *Gynaeceum*, a pesar de estar contaminada por la herejía, es Anna Maria Von Schurman, la cual había publicado sus *Opuscula* políglotas en hebreo, griego, latín y francés en 1648[6]. El «Problema Practicum» que plantea Anna Maria al teólogo Andream Rivetum es «Num Foeminae Christianae conveniat Studium Litterarum?» ¿Conviene pues a las mujeres cristianas el estudio de las letras? A su propia cuestión responde retóricamente con una respuesta afirmativa para su *Disputatio:* «Nos affirmativam tueri conabimur», «Foeminae Christianae convenit studium litterarum...», es decir, sí que conviene el estudio de las letras a las mujeres. Estamos en pleno debate preilustrado sobre la educación de las mujeres, un debate en el que sor Juana intervendrá de forma activa con su *Respuesta a sor Filotea*, una prosa autobiográfica en la que se expresa la aventura de una mujer dedicada al conocimiento. Esta *Respuesta* de sor Juana es un texto fundamental para comprender el enorme esfuerzo intelectual y creador de una escritora, cuya educación formal se reduce a las primeras letras y a unas pocas lecciones privadas. Si leen detenidamente el libro de Octavio Paz notarán la insistencia con que se refiere al conocimiento enciclopédico, de segunda

[6] Opuscula hebraea, graeca, latina, gallica, prosaica & metrica, *Batavor, Ex Officina Elseviriorum, 1648.*



mano, de sor Juana. Pero es precisamente el carácter enciclopédico del saber de sor Juana el que enriquece ese mundo inventado con el lenguaje aprendido de los libros. Ese saber le permite relacionar y sintetizar, y por tanto imaginar y filosofar[7]. En su *Respuesta* sor Juana discurrirá sobre la conveniencia del estudio de las letras para las mujeres y al igual que Anna Maria Von Schurman, pero sin el modelo filosófico de la *Disputatio,* expone razones y argumentos que justifican la necesidad de una educación femenina. «Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos»[8].

En realidad la educación de las mujeres en la Edad Moderna, especialmente de las mujeres de las clases privilegiadas, fue una educación diferencial para la familia o el claustro, que acentuaba por una parte la ya clásica división entre géneros sexuales y modos de producción intelectual, y por otra, la división entre los espacios privado y público. Esta educación diferencial deja, sin embargo, una puerta abierta al conocimiento. La puerta y el sendero de la lectura y de la escritura autodidácticas. Las grandes escritoras de este período, por lo general tildadas de «modernas» en el sentido de novedosas, vislumbran a veces la escritura como modo existencial, como vida, como proyecto vital y libre elección de un destino. Sor Juana vive en el mundo del lenguaje, ella misma lenguaje, y sabe que su voz es el eco de otras voces. La palabra de sor Juana incorpora tantas voces que parece todo un mundo. La voz de la ausencia, la voz de Eco y de Narciso, la voz de su retrato, las voces de sus libros y maestras. Sor Juana, por ejemplo, es deudora confesa de Teresa de Avila, la escritora, con un doble lazo: como discípula, lectora ideal a la que se dirige Teresa, y como hija espiritual que reconoce la autoridad de la Madre. Ningún esfuerzo simbólico hace Juana para acatar la autoridad de la palabra viva de Teresa como Madre y Maestra, y sin embargo no ocultará su desacuerdo ante la autoridad de uno de los predicadores más famosos del siglo XVII, el jesuita Antonio Vieyra. El juego retórico, propio del comentario patrístico, con el que sor Juana de-construye y refuta el sermón de Vieyra en su *Carta atenagórica*, tiene el efecto desmitificador de desautorizar el sermón del jesuita, al vencerle retóricamente. Su refutación, su carta, es inmediatamente censurada en público por una jerarquía eclesiástica, y esta censura irá dirigida a la condición genérica de la autora de la refutación. La condena a esta refutación es una condena política, de poder, contra la amenaza que supone el control simbólico del lenguaje de la autoridad por parte de una mujer. Es decir, el lenguaje de la autoridad representa el poder y significa la pertenencia al grupo de poder. Usar el lenguaje de la autoridad, en este caso el lenguaje teológico de las jerarquías

[7] *Paz, op. cit., págs. 240-241.*
[8] Respuesta a Sor Filotea de la Cruz, *en* Obras Completas., *op.cit., pág. 829.*



religiosas masculinas, sin estar autorizado por las instituciones que sancionan los saberes, es por supuesto y claramente una subversión del orden que sustenta los diversos planos simbólicos que a su vez legitimizan las situaciones de poder, en una constante interacción. En el caso de sor Juana, esta subversión es la subversión del orden patriarcal. Sor Juana es moderna porque desautoriza a Vieyra, no porque su sutil y vana disquisición patrística sobre las finezas de Cristo fuera moderna.

El que las lectoras y escritoras del Renacimiento y barroco sean agrupadas, por lo general, como modernas en la querella contra los antiguos, indica simplemente que eran vistas como una novedad, como una ruptura del viejo paradigma de poder que otorgaba con desigual balanza armas y letras a los hombres, y mucha naturaleza a la mujer. Pensemos que el pensamiento pseudocientífico aún justificaba en el siglo XVI la inferioridad intelectual de las mujeres, utilizando argumentos como el del menor peso cerebral. Opiniones como ésta de Huarte de San Juan, cuyo título universitario otorgaba estatuto de verdad a sus enunciados, pasaban a formar parte de esa opinión común, generalizada y sustentada por los saberes institucionales a la cual llamamos *doxa*. Un conjunto pesado de creencias e ideas que toda época arrastra inevitablemente de épocas anteriores y que pocas veces sometemos a revisión crítica. Hay que imaginar pues, el atrevimiento de una mujer de letras que pretende hacer oír su voz, UNA VOZ PARADOJICA, frente a la *doxa* misógina patriarcal. El precio que pagará sor Juana será muy elevado, y no me refiero a la renuncia final. Durante toda su obra hará del cuerpo, de ese cuerpo que tanto le estorba, copia e imagen, retrato, engaño colorido, para reducirlo finalmente a polvo, a sombra, a nada. Como en el soneto 145, agrupado por Méndez Plancarte junto a los sonetos filosófico-morales:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
en falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada (pág. 134).

En un momento de debate entre antiguos y modernos, entre pensamiento teológico y científico, escribe sor Juana su poema filosófico *Primero Sueño.* Una filosofía que se pretende indagación y búsqueda de la unidad en la diversidad, búsqueda de un lenguaje de universales capaces de ofrecer una visión ordenadora, pretendidamente totalizadora de la Naturaleza, del Mundo y del Hombre, entendido como especie. Ahora bien, como dice Celia Amorós, «si la filosofía puede ser considerada como una reflexión en la que se expresan determinadas formas de la autoconciencia de la especie», pocas veces esta reflexión ha tenido en cuenta las distorsiones gnoseológicas que producen en el discurso filosófico la «enajenación« y «marginación« de la mitad numérica de la especie humana[9]. La visión del Cosmos, del orden natural como alegoría de lo divino, de sor Juana, al estilo neoplatónico y con reminiscencias aristotélicas, conecta la ínfima criatura del universo con el centro y círculo de todo lo creado. Sor Juana participa de esta «cadena del Ser«, pero la armonía perfecta y musical de aquellas esferas cantadas por fray Luis de León, no guarda paralelismo con el mundo sombrío y desengañado del *Sueño* de sor Juana. Un mundo plano de líneas y geometrías, donde sólo la sombra otorga realidad a los sujetos, un mundo copia de una visión interior alegórica. El *Sueño* de sor Juana es el sueño de una noche que termina, como todas las noches, con la luz cegadora del sol. En su *Sueño,* en su alegoría del conocimiento, la voz de sor Juana se sitúa en una posición discursiva muy alta, y utiliza un tema y una forma de estilo elevados: la culta y desordenada silva de endecasílabos y heptasílabos combinados. Una forma métrica y cauce genérico, la silva, cercana a la narración y a la descripción alegórica, que es precisamente el modelo elegido por Góngora para sus *Soledades* (1617). Un modelo moderno de poesía libre de la peculiar arquitectura cerrada de otras formas métricas más conclusas y medidas como la octava o, por ejemplo las décimas, por no decir el codificado soneto. La aventura de las *Soledades* gongorina tiene como protagonista a un náufrago llegado a tierra firme. El mundo de la tierra firme y de la luz será el mundo de los sentidos, de las sinestesias, de los olores y colores, de la perdiz, del fuego y del vino, de los bailes de boda y de la pesca. El mundo sensual de Góngora, un mundo percibido e imaginado a través del cuerpo y dirigido al cuerpo, se encuentra sin embargo en las antípodas del mundo de sor Juana, que no parece de este mundo. Sor Juana comienza su poema filosófico suspendiendo las funciones del cuerpo o reduciéndolas a un estado mínimo ausente de pasiones y deseos, un estado que alegoriza mediante la visión onírica de un sueño. Para que funcionen las facultades del alma y para propiciar su sueño intelectual, sor Juana renuncia al cuerpo y sólo hereda la memoria, las impresiones de las imágenes percibidas por los sentidos. El mundo intelectual de sor Juana le exige el apagarse de

[9] *C. Amorós,* Hacia una crítica de la razón patriarcal, *Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 23-24.*



las funciones perceptivas para que éstas se hagan imágenes, huellas, impresiones para la memoria. Le exige cancelar el cuerpo, la gran fuente del conocimiento, durante los momentos de la reflexión filosófica que se convierte en visión poética.

La poesía le servirá a sor Juana no sólo para expresar, como diría Gracián, las relaciones ocultas entre las cosas, sino también, y especialmente, para decir lo que no es decible, lo que ya no tiene imagen, lo que es forma mental, categoría intelectual o filosófica. Pero su experiencia de conocimiento, su experiencia vivencial, autobiográfica, la que inscribe su cuerpo de mujer, la expresa con la prosa paradójica de su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. La poeta convierte su *Respuesta*, su defensa de su autoría, en una apología del conocimiento empírico, de su experiencia como mujer, modulando su voz como lo habían hecho tantas otras autoras desde los prólogos a sus obras. Si las almas no tienen sexo, dirán ellas, no debiera tenerlo el conocimiento racional; sin embargo, la experiencia de estar como una mujer en el mundo supone un obstáculo al conocimiento. ¿Cómo aprender sin maestros? ¿Cómo aprender sin aulas? Con maestras y, cuando ellas faltan, como diría sor Juana, teniendo como amigos a los libros y al tintero.

Una de las grandes cuestiones que se plantea sor Juana es el simbolismo sexual implícito en el uso del lenguaje que determina las situaciones y condiciones de la enunciación. Su gran estrategia, para superar la exclusión del conocimiento, fue una estrategia de lenguaje, una estrategia retórica. Al dominar el código poético de la cultura canónica de su época, ese lenguaje culto y conceptista de orígenes neoplatónicos, la autora adquiere una autoridad inusitada en la cultura oficial novohispana. Pero este espejismo, que durará el tiempo de gobierno de sus poderosos protectores, los virreyes de México, se romperá como un espejo, al descubrirse que el discurso de los poderosos le reservaba aún, como diría Foucault, uno de sus grandes sistemas de exclusión: la palabra prohibida. La valentía de estas mujeres que, como sor Juana, defendían el uso de la palabra en temas de autoridad, con el ejercicio de la escritura y con su magisterio, aún impresiona a cualquier lector o lectora sensible, a pesar de los trescientos años acaecidos desde su muerte. Hoy no podríamos estar aquí, en este seminario, o al menos yo no hubiera podido tener el placer de estar hoy con ustedes, si no fuera gracias a las voces de Teresa de Avila, de Valentina Pinelo, de Anna Maria Von Schurman, de sor Juana Inés de la Cruz. Todas ellas mujeres letradas, antes de la Ilustración, que ayudaron a desterrar con sus escritos y con sus *exempla*, con sus vidas dedicadas al conocimiento, los prejuicios heredados de la tradición literaria y filosófica sobre la mujer. Por ejemplo, ese tan manoseado prejuicio aristotélico derivado de la asociación varón/forma, materia/hembra. Como la materia

apetece la forma, diría Lope de Vega, así la hembra apetece al varón. ¿Qué es la hembra para Aristóteles, sino un hombre imperfecto? Una mujer que no se perfecciona según su modelo ideal, sino según el modelo de los valores atribuidos a lo masculino, se masculiniza evidentemente desde esta concepción filosófica. Por ello, la mujer que altera este esquema de opuestos pasa de la naturaleza a la cultura, deviniendo ella cultura y por tanto ocupando la casilla de lo varonil. Octavio Paz hace suya esta presunción filosófica de la época, masculinizando a Sor Juana, pero esto sólo ocurre así para la perspectiva patriarcal patrística que hereda la misoginia del aristotelismo y del tomismo. No podemos detenernos en el proceso intelectual con el que estos sujetos históricos alteran simbólicamente, con sus *exempla* existenciales, las categorías aceptadas de lo masculino y lo femenino que subyacen en su época. Como dice Ian MacLean, a pesar de que teólogos, juristas, médicos y filósofos discurran durante todo el Renacimiento sobre la igualdad intelectual de las mujeres, la resistencia a las nuevas ideas oponía un gran obstáculo formal: el matrimonio. La definición conceptual de la mujer como sujeto jurídico, de las leyes, se encontraba íntimamente ligado al destino de la estructura fundamental del Estado moderno, es decir la familia. Una alteración de las condiciones laborales o intelectuales de la mujer supone una revolución familiar que debe estar bajo el control del Estado moderno. Si la familia, la genealogía y el linaje son los tópicos por excelencia del arte manierista y en general del arte barroco, es porque económica y políticamente la familia será la estructura fundamental de estas nuevas sociedades.

El estado claustral de sor Juana, sin embargo, el que a un tiempo le facilita y le obstaculiza su dedicación intelectual, la deja fuera de la estructura familiar. Aunque al mismo tiempo la integra en una estructura social privilegiada ya que Juana de Asbaje, como hija ilegítima y sin dote, ni tan siquiera hubiera podido imaginar su profesión en un convento tan prestigioso y de élite como el de San Jerónimo de la ciudad de México. Lugar de autonomía ha llamado Electa Arenal al espacio conventual, una autonomía entendida en los estrictos límites que imponían los votos de las monjas profesas en religión. El estricto control sobre las monjas, ejercido por las jerarquías masculinas de las órdenes religiosas, quizás ha sido minimizado por los historiadores. Existía el control de la conciencia por parte del confesor. Pensemos en la estrecha relación entre Núñez de Miranda y sor Juana durante dos décadas, hasta que él la abandona durante la crisis producida por la *Carta Atenagórica*, una experiencia de soledad que sor Juana debió vivir como una verdadera muerte simbólica. Por otra parte, existía un control religioso del Visitador que solía ser también control económico sobre los bienes conventuales, generalmente



impuestos a censos y juros. La autoridad de la Abadesa también pesaba sobre la cotidianeidad conventual. Recordemos que una de ellas prohibe leer a sor Juana durante tres meses. La truncada relación de una monja con el mundo exterior, más o menos cerrada o abierta según órdenes y conventos, favorece una intensa vida interior con horas diarias previstas para el estudio y la oración. Bajo la amenaza de la Inquisición, como dice Sonia Hoerpoel, escribirían las mujeres de los conventos muchas de sus obras, modulando sus voces de escritoras con retóricas del engaño y la ocultación, y en momentos de heroísmo suicida, con los argumentos de la retórica profeminista. Indudablemente cada orden propone un diferente modelo ideal para sus monjas. Recordemos que sor Juana pasa tres meses con las carmelitas y de allí vuelve a la corte virreinal antes de su profesión definitiva en el convento de agustinas de San Jerónimo. Las reglas para las monjas de la orden de San Agustín eran bastante relajadas, en comparación con las estrictas reglas teresianas, y los requisitos de ingreso exigían un linaje familiar limpio de cualquier contaminación de casta. Los momentos comunitarios, además de las comidas, donde se prevé la ingesta de vino, son los de la oración y la lectura o el canto. Estas reglas para las monjas de la orden de San Agustín, contemplan la existencia de monjas «legas«, es decir, sin dote, que viven en el convento al servicio de las profesas. A la monja lega se le prohibe aprender a leer si no sabía antes de ingresar en el convento, o se le permiten sólo dos o tres lecturas en caso de que hubiera aprendido las letras antes de su ingreso. En un sistema tan estratificado de aprendizaje, obstaculizado verticalmente por la no pertenencia a una clase privilegiada «con dote«, y genéricamente por ser mujer, el proceso educativo está en manos de dos tipos de maestras: una maestra de novicias, especie de tutora, y una religiosa anciana y sabia que, sorprendentemente, no debía estar con las novicias, sino apartada. sor Juana, que había aprendido a leer en una «Amiga«, no mentía cuando decía no haber tenido maestros, excepto un maestro de latín, pues ella tuvo lo que tenían las mujeres de aquella época: maestras.

La transmisión del conocimiento de mujer a mujer, con la recomendación de teólogos y pedagogos para que las jóvenes no aprendan de maestros, condiciona sin duda alguna el saber intelectual de las mujeres, pues ¿cómo aprender sin maestras? La falta de maestras ancianas y sabias a las que se refiere sor Juana en su *Respuesta*, supone un grave problema para las mujeres de la época; de ahí que se fomente abiertamente el modelo cultural de Santa Ana, madre y maestra, especialmente durante el siglo XVII. Cerca ya del final de siglo, en 1692, aparece publicado el segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz en Sevilla, un volumen que contenía el *Primero Sueño*, ese poema filosófico por el que sor Juana



ocupa un lugar de honor en la historia de la literatura. Cuando Sor Juana está preparando su volumen para las prensas, escribe bajo la poderosa censura de los jesuitas de la Nueva España, coléricos por la publicación de aquella *Carta Atenagórica* en la que había desautorizado el sermón de Vieyra, una carta publicada originalmente en marzo de 1691 y que aparece recopilada por Sor Juana en el volumen sevillano de 1692[10]. Este volumen, que contiene la denominada «Crisis« en torno a la *Carta Atenaghorica*, sería el último que compondría personalmente sor Juana y que saldría bajo el mecenazgo de su amiga y protectora María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes. Su renuncia a las letras es, con gran probabilidad, de marzo de 1694, cuando firma su profesión de fe y su renovación de votos religiosos[11].

Su muerte simbólica, su muerte intelectual, antecede, pues, a la muerte de su cuerpo. Desde 1693 no escribe Sor Juana, en 1695 muere. En México se cierra el siglo con pestes, inundaciones y hambrunas, y la renuncia de sor Juana sirve de metáfora de la cerrazón del mundo hispánico imperial, representado en la colonia por un arzobispo virrey, su impermeabilidad a integrar las voces animadas por el conocimiento, pero no autorizadas para ello, las voces de las mujeres. El gesto de ese alma descarriada por los vericuetos del conocimiento que, en un gesto heroico, vende su biblioteca e instrumentos científicos para buscar la perfección interior, es sospechosamente hagiográfico. La consecuencia de su renuncia, interpretada como una conversión de fe por muchos de sus biógrafos, es el abandono de las letras. Quizá concluyó que todo era vanidad de vanidades, quizá no soportó el insidioso ambiente que la rodearía en aquellos momentos hostiles, perdido o lejano el favor de sus poderosos protectores los virreyes de México, que la habían salvado de las envidias de sus contemporáneos hasta ese momento.

Tras tantas y tan autorizadas lecturas interpretativas de sor Juana, hemos heredado una imagen de esta escritora novohispana que subraya su excepcionalidad genérica. «Décima musa« es uno de los títulos que le concede la fama entre sus contemporáneos y editores. Un título que ha servido para epitomizar a una galería de seres excepcionales que, transgrediendo las barreras genéricas, descubrieron el espacio múltiple y dialógico de la escritura. Un juego polifónico de voces, el de sor Juana, que recrea múltiples registros, cultos y populares, para un concierto muy barroco. Sor Juana escribirá romances, redondillas, quintillas, endechas, sonetos, villancicos, ensaladas, silvas... Tan sólo por su obra dramática *El divino Narciso* merecería ser recordada, pero es difícil no dejarse penetrar por los agudos conceptos de sor Juana. Su ingenio, su capacidad conceptual, es sólo parangonable a su literariedad, a su intertextualidad. En los textos de

[10] *Segundo volumen de las* Obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico, dedicado por su misma autora a Don Juan de Orbieto Caballero de la orden de Santiago. En Sevilla por Thomas Lopez de Haro 1692.

[11] *Vid. Dorothy Schons, «Some Obscure points in the Life of Sor Juana» en* Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit., pág. 52.*



sor Juana se pueden identificar los ecos y las presencias de otros textos y de otras voces. Georgina Sabat de Rivers, por ejemplo, ha identificado tópicos y fuentes de *Primero Sueño*, mostrando la herencia y la influencia textual presente en el poema de Sor Juana[12]. Pero, ni la silva dedicada al sueño de Estacio, ni otras fuentes , guardan relación directa con el *Sueño* de sor Juana, un sueño personal construido mediante, eso sí, la intertextualidad. Incluso el preludio de la narración del sueño delata, como dice Gaos, «el más radical afán vital y personal de la poetisa: ser puramente intelectual y filósofa»[13]. Su desengaño supone el fracaso de la intuición y del discurso como métodos de la actividad intelectual. Método, que para sor Juana, es el método de las categorías y de los grados del ser, y no el método cartesiano lógico-matemático. El fracaso de su afán de saber, el sueño de su fracaso, ¿es, como dice Gaos, «un fracaso del afán de saber de una mujer por ser mujer o por ser la mujer que es ella? ¿Se trata de un escepticismo feminista, por llamarlo así, o de un escepticismo personal?»[14]. Sor Juana parece presentir, como dice Gaos, que su feminidad era impedimento capital a la realización de su humanidad si se mantenía dentro de la ortodoxia filosófica. La neutralización religiosa de su sexualidad y de su feminidad sin embargo fracasa porque ser mujer es un signo definitorio y marcado simbólicamente. A sor Juana entonces sólo le quedan dos vías: escepticismo y aniquilación o desasimiento místico, refugio en Dios. El *Sueño* se encuentra en la tradición del poema filosófico que va desde la antigüedad a la Ilustración, pero es el poetizar el desengaño de los métodos cardinales del conocimiento humano como experiencia de una vida de mujer lo que, siempre según Gaos, «asegura al poema un puesto tan alto como único en la historia de la poesía»[15]. La poeta cierra su sueño con unos versos cuya ambigüedad radica precisamente en la certeza que ilumina a un sujeto mujer. El sueño ha fracasado, el sueño de un método (intuitivo-platónico o discursivo-aristotélico). La poeta, iluminada por la luz más cierta de la razón despierta, vuelve a su cuerpo y con él contempla al mundo:

> quedando a luz más cierta
> el mundo iluminado y yo despierta.

Lola Luna*

[12] El sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, *Londres, Tamesis Books, 1977.*
[13] *José Gaos, «El sueño de un sueño»,* Historia mexicana, *1960, pág. 63.*
[14] Ibid, *pág. 67.*
[15] Ibid, *pág. 71.*
* *El año pasado fallecía Lola Luna en un accidente de tráfico. Al publicar póstumamente este ensayo, recordamos a la amiga y colaboradora de esta revista. (R.).*



Sor Juana: retrato por Juan de Miranda



Feminismo e intelectualidad en Sor Juana

En 1689 aparecía en Madrid, con el pomposo título de *Inundación Castálida,* la primera recopilación poética de Sor Juana. Entre ese año y 1725 su obra literaria, recogida en tres tomos, fue editada en diversas imprentas españolas nada menos que en diecinueve ocasiones. Pocos autores del barroco tuvieron el privilegio de que sus obras fuesen reeditadas tantas veces en tan corto espacio de tiempo, sobre todo si tenemos en cuenta su contenido fundamentalmente poético. La fama de sor Juana quedó patente en los numerosos poemas encomiásticos que los escritores de su tiempo le dedicaron como homenaje póstumo en la *Fama,* pero su buen nombre pronto quedó sepultado por el olvido o por la censura de la cultura ilustrada del siglo XVIII, que tan hostil se mostró con la estética barroca. La fama que parecía asegurada en 1725 evidenció su carácter efímero y la censura del padre Feijóo en 1728 marcó el comienzo de un largo ostracismo que ni siquiera la buena voluntad del ecuatoriano Juan León Mera logró romper en 1873 al editar de nuevo a sor Juana, y fue preciso esperar a que la revalorización de Góngora por los poetas españoles de la generación del 27 y por los mexicanos del grupo de Contemporáneos, llevase paralelamente a redescubrir a sor Juana.

La obra literaria de sor Juana está hoy plenamente reconocida y su nombre figura al lado de los más grandes poetas del barroco —Lope, Góngora, Quevedo— pero, al margen de su indudable valor como poeta, su actualidad está también determinada por su propia personalidad. Me refiero a la reciedumbre de su carácter y a la solidez de sus convicciones, que le hicieron mantenerse firme en un derecho primordial que en su tiempo, teóricamente, no se cuestionaba, pero que en la práctica distaba mucho de respetarse: la igualdad intelectual del hombre y la mujer. Lejos de claudicar ante un mundo dominado por los valores masculinos se



defendió a través de la escritura de una sociedad que marginaba a la mujer, dejando un mensaje de rebeldía que no es extraño haya encontrado eco en nuestros días.

Es así como la figura de sor Juana ha sido invocada desde una perspectiva feminista —a veces desde posiciones reivindicativas extremas que olvidan el factor limitador de la contextualización histórica— interesándose por conocer cómo fue posible que una mujer en el siglo XVII se empeñase en defender la igualdad de sexos en el ámbito de las capacidades intelectuales. Es cierto que el término «feminismo» adquiere su sentido a partir de los movimientos reivindicativos iniciados en el siglo XIX. Aunque desde esta perspectiva, aplicarlo a épocas anteriores puede considerarse un anacronismo, no por ello es inadecuado su uso. El término expresa, mejor que otro cualquiera y al margen del momento histórico, los planteamientos que buscan la igualdad de la mujer con el hombre. Pretender que sor Juana encarne un ideario feminista, impensable en su época, conduce a un enfoque erróneo de su personalidad. En cambio, lo que sí es seguro es que sor Juana tuvo una conciencia muy clara de su derecho como mujer al estudio y al desarrollo de su intelectualidad en igualdad con el varón. Sin duda que bien le corresponde a quien luchó por tan fundamental derecho el calificativo de «feminista».

En la *Respuesta* dejó sor Juana constancia de su vocación intelectual, sentida desde la infancia. En este famoso texto aparecen claros los motivos de su ingreso en un convento: se trata de una decisión personal muy meditada, de la elección de un tipo de vida que le permita dedicarse al estudio. Con actitud firme le manifiesta al obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, destinatario de la *Respuesta,* que su decisión de ser monja no se debió a una vocación religiosa sino a la necesidad de escoger estado en una sociedad que no ofrecía muchas posibilidades (lógicamente, no lo expresa de manera tan directa). Las quejas del obispo, que le acusaba de falta de devoción, podrían haber sido lógicas en aquellos inicios de su vida religiosa, pero a sor Juana debió parecerle injustificado que se le hicieran tantos años después, en 1690, cuando había demostrado ser una religiosa cumplidora de sus deberes de comunidad. El carácter público de las acusaciones agravaba lo que podría considerarse una ofensa, aunque la relación obispo-religiosa obligaba a «matizar» que se trataba de la natural reconvención que con todo derecho ejercía la autoridad eclesiástica. La *Carta de Sor Filotea de la Cruz,* en la que Fernández de Santa Cruz elogiaba la maestría de sor Juana en su crítica al sermón del «Mandato» del jesuita Antonio Vieyra —hasta el punto de editar el texto de sor Juana con el título de *Carta Atenagórica*—, contenía también críticas y comentarios que hoy juzgamos innecesarios. El tono de la *Carta* de Fernández de



Santa Cruz puede sorprender e, incluso, resultar extraño. Lo que cabía esperar era el cúmulo de alabanzas habituales en los textos de presentación; sin embargo, junto a los elogios, aparecían críticas personales a sor Juana —inadecuadas en un texto impreso— atribuibles al papel de pastor de almas que encarnaba el obispo, ejercido en este caso con evidente exceso. Lo curioso es que, en esencia, la crítica de Santa Cruz era un gran elogio de Sor Juana: su recomendación de que abandonase las letras humanas en favor de las divinas era un reconocimiento de que, como mujer sabia, se igualaba a los varones sabios y podía competir con ellos en asuntos teológicos, campo vedado tradicionalmente a la mujer. De hecho, la mejor prueba del lugar que se le reservaba a sor Juana en una sociedad hecha a medida del varón, era la publicación de su comentario crítico al sermón de Vieyra. En cambio, el tono de la misiva del obispo no pudo ser más desafortunado. Señalar a una monja que mejorase sus lecturas, «leyendo alguna vez el (libro) de Jesucristo», era una impertinencia que ni siquiera el tono familiar de la carta permitía.

Mucho debieron dolerle a sor Juana algunas de esas injustas recomendaciones. Su *Respuesta* fue un meditado texto en el que, con manifiesta contención, dejaba su testimonio/testamento para la posteridad. Hay en la *Respuesta* un cierto desánimo al comprobar que, después de tantos años, el reconocimiento intelectual y poético servía de muy poco. Bajo el disfraz femenil de sor Filotea, pseudónimo que empleaba Santa Cruz en su *Carta*, seguía ocultándose el poder sin contemplaciones del varón: ¿de qué le había servido a sor Juana su lucha de tantos años defendiendo su libertad intelectual si, al cabo, el obispo de Puebla, persona del círculo de sus amistades, le recriminaba que perdiese el tiempo leyendo a filósofos y poetas? ¿Se hubiera atrevido Santa Cruz a escribir su *Carta de Sor Filotea de la Cruz* si Sor Juana hubiera sido varón? Sólo tratándose de una mujer eran concebibles esas críticas, porque el dominio masculino sobre la cultura seguía siendo total. Con aparente «generosidad» manifestaba el obispo en su *Carta* que no aprobaba la «vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras» *(OC,* IV: 695)[1], aunque matizaba, siguiendo el pensamiento tradicional: «Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber; porque sólo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad» *(ibid).* El *mulieres in eclesiis taceant* de San Pablo seguía siendo admitido de la manera más natural y sor Juana parece aceptar esa limitación que la época imponía al desarrollo intelectual de la mujer, aunque es evidente que se trata de un sometimiento que no refleja su verdadero sentir. De hecho, su «crítica» al padre Vieyra, sus «Autos» y «Villancicos», ofrecían la imagen pública de una mujer que «enseña» en asuntos teológicos.

[1] *Las citas de textos de sor Juana se localizan en la edición de las* Obras completas *(citado OC) realizada por A. Méndez Plancarte (México, FCE, 1951-54), o bien en mi edición de Sor Juana,* Obra lírica *(citado p.) (Madrid, ed. Cátedra, 1992).*



Los resabios antifeministas aún eran más notorios en la referencia que el obispo hacía a la vanidad de las mujeres como algo inherente a su condición femenina. El ejemplo que Santa Cruz pone a continuación resulta paradigmático —incluso por su carácter acientífico— de la condición de subordinación con que se ve a la mujer:

A Sarai le quitó una letra la Sabiduría Divina, y puso una más al nombre de Abram, no porque el varón ha de tener más letras que la mujer, como sienten muchos, sino porque la *i* añadida al nombre de Sara explicaba temor y dominación. *Señora mía* se interpreta Sarai; y no convenía que fuese en la casa de Abraham señora la que tenía empleo de súbdita *(Ibid)*

Contra esa marginación de la mujer, sor Juana escribe su larga *Respuesta,* aunque era sumamente difícil que la sociedad cambiase su forma de pensar. La subordinación de la mujer al varón era algo tan asumido que, por ejemplo, cuando Feijóo escribe sobre sor Juana en su *Teatro Crítico Universal* (1728), al compararla con Vieyra, señala: «¿Y qué mucho que fuese una mujer inferior a aquel hombre, a quien en pensar con devoción, discurrir con agudeza y explicarse con claridad no igualó hasta ahora predicador alguno?» (Maza: 291). Sor Juana ya había respondido a esa pregunta en su *Crisis de un sermón* o *Carta Atenagórica,* atreviéndose a competir con el famoso jesuita y burlándose de su orgullo:

Que cuando yo no haya conseguido más que atreverme a hacerlo, fuera bastante mortificación para un varón tan de todas maneras insigne; que no es ligero castigo a quien creyó que no habría hombre que se atreviese a responderle, ver que se atreve una mujer ignorante, en quien es tan ajeno este género de estudio, y tan distante de su sexo *(OC,* IV: 435)

No podía prever sor Juana las negativas consecuencias que la publicación de su *Crisis* le iban a ocasionar. Incluso puede pensarse —a nivel de hipótesis ante la falta de datos ciertos— que fue el desencadenante de su conocida «conversión» de los últimos años o, lo que es lo mismo, de su renuncia a seguir escribiendo. Me detendré en esta cuestión porque en ella cobra singular importancia la perspectiva feminista.

Tal como señala Trabulse: «De todas las obras de sor Juana Inés de la Cruz, ninguna tuvo en su época tantas repercusiones ni levantó tantas polémicas como la *Carta Atenagórica* (...). Cuando apareció la obra, surgieron en la Nueva España detractores y defensores, cuyos escritos al parecer versaban sobre una gran variedad de aspectos, desde los estrictamente teológicos hasta aquellos que discutían los derechos de una mujer, que además era monja, a impugnar las tesis de una de las glorias literarias de la Compañía de Jesús» (p. 4)[2]. Tal vez sor Juana midió mal sus fuerzas al escoger al padre Vieyra como contrincante pues, a pesar de que el texto

[2] Trabulse menciona los nombres de siete polemistas aunque sólo en dos casos nos han llegado sus textos (p. 4).



del jesuita portugués había sido escrito cuarenta años antes (y ya había muerto, aunque sor Juana parece ignorarlo), la polémica consiguiente evidencia el malestar que algunos sintieron. ¿Hasta qué punto sor Juana era consciente de las repercusiones que su texto podía tener? En la introducción a la *Crisis,* Sor Juana muestra su preocupación porque el texto pueda ser conocido más allá del ámbito privado. El destinatario no lo conocemos (Paz supone que es Fernández de Santa Cruz, p. 520), y sor Juana lo presenta así:

> Muy Señor mío: De las bachillerías de una conversación, que en la merced que V. md. me hace pasaron plaza de vivezas, nació en V.md. el deseo de ver por escrito algunos discursos que allí hice de repente sobre los sermones de un excelente orador *(OC,* IV: 412).

Continúa sor Juana diciendo que «porque conozca que le obedezco (...) lo hago (...) será V.md. solo el testigo» *(Ibid).* Ese carácter privado vuelve a ser recalcado al finalizar el texto: «este papel sea tan privado que sólo lo escribo porque V.md. lo manda y para que V.md. lo vea» (p. 435). Si sor Juana insiste en esta cuestión es para poder luego defenderse, porque era casi evidente que el texto se difundiría aunque no fuese publicado. Se trataba, pues, de una excusa para salvaguardar el hecho de que una mujer se atreviese a contradecir en temas teológicos a un orador de la talla de Vieyra. Pero, en realidad, sor Juana no mostraba temor por su osadía; más bien, al contrario, hay un tono provocador en la falsa modestia con que acepta su papel de mujer, que no oculta la ironía:

> La propia autoridad de su precepto honestará los errores de mi obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo *(OC,* IV: 412).
>
> A la vista del elevado ingenio del autor aun los muy gigantes parecen enanos. ¿Pues qué hará una pobre mujer? Aunque ya se vio que una quitó la clava de las manos de Alcides, siendo uno de los tres imposibles que veneró la antigüedad *(Ibid)*[3].

Más allá de las excusas, era obvio que, aunque no se publicase, su difusión estaría asegurada. ¿Compensaba el elogio de unos con el enfado que produciría en otros? Porque no parece que la mención que sor Juana hace a sus «enemigos» en la *Respuesta* tenga carácter metafórico:

> Se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones cuantas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido no son aquellos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino los que amándome y deseando mi bien (...) me han mortificado (p. 22).

También en la *Carta* a su confesor, el padre Núñez de Miranda, escrita en 1682, casi diez años antes que la *Respuesta,* se quejaba de manera similar:

[3] *Se refiere a Onfalia, reina de Lidia, que tuvo a Hércules como esclavo, obligándole a vestir prendas femeninas y a ejercer labores de mujer, mientras ella vestía su piel de león y se adueñaba de su maza.*

¿De qué envidia no soy blanco? ¿De qué mala intención no soy objeto? ¿Qué acción hago sin temor? ¿Qué palabra digo sin recelo? Las mujeres sienten que las exceda. Los hombres, que parezca que los igualo (p. 29)

De la enemistad mutua entre sor Juana y el padre Núñez da sobrada fe la referida *Carta*[4], cuyo tono airado sorprendió a los lectores de sor Juana; no conocemos la identidad del resto de enemigos de sor Juana pero no cabe dudar que los tuvo. Tampoco hay que olvidar el amplio círculo de sus amistades, y el trato de favor que recibió de los virreyes, tanto de los marqueses de Mancera (1664-73) como de los marqueses de la Laguna (1680-86).

En 1690 ya no existía para sor Juana el amparo cortesano que había representado la marquesa de la Laguna. En cambio, el poder del arzobispo de México, Francisco de Aguiar y Seijas, iba en aumento, sobre todo después de los motines de 1692 que debilitaron el poder del virrey, el conde de Galve. El hecho de que Aguiar y Seijas fuese un misógino modélico proporciona un interés añadido al conocimiento de su relación con sor Juana. La personalidad neurótica de Aguiar y Seijas queda plasmada en la hagiografía que de él hizo su biógrafo, José de Lezamis. Aborrecía todo acto social, quemaba los libros de comedias y repartía libros devotos, su humildad y ascetismo le hacían llevar trajes viejos y rotos, y comer en los hospitales, y su proverbial caridad adquirió caracteres desenfrenados. Pero lo más llamativo de su excéntrica personalidad fue su misoginia que puede quedar plasmada en este testimonio de su biógrafo:

Que si supiera que ha entrado una mujer en su casa, había de mandar arrancar los ladrillos que ella había pisado (...) No quería que en casa suya pusiesen manos las mujeres ni que le guisasen la comida ni oírlas cantar y ni siquiera oírlas hablar quería (Paz: 531).

Con tal carta de presentación no es difícil «imaginar» a un prelado furibundo persiguiendo a una monja que había escrito poemas amorosos y comedias. La ausencia de documentos, sin embargo, impide seguir ese sugerente camino y verificar determinadas hipótesis. ¿Tenía Santa Cruz la intención de molestar a Seijas al publicar la *Carta Atenagórica?*, ¿era, también, esa la intención de sor Juana al escribir su crítica a Vieyra, como supone Paz (pp. 524-33)[5]?

El reciente descubrimiento por parte de Elías Trabulse de un manuscrito inédito de sor Juana[6] aporta un insospechado dato en relación con la *Crisis*. En la *Carta de Serafina de Cristo* sor Juana le plantea al obispo de Puebla un enigma: «que adivine quién es el personaje contra el que iba dirigida en realidad la *Atenagórica*» (Trabulse: 5). La sospecha de que Sor Juana no escribía inocentemente su crítica a Vieyra, queda desvelada. Tal

[4] *La «tremenda»* Carta *que sor Juana escribió a su confesor fue descubierta por Aurelio Tapia Méndez, quien la publicó en Monterrey en 1981 y 1986 (de ahí que se la conozca también como la* Carta de Monterrey). *La mejor edición es la de Antonio Alatorre (NRFH, XXXV, 2, 1987, pp. 591-673). Octavio Paz la incluyó en addenda a la tercera edición mexicana de sus* Trampas... *También se edita (casi en su totalidad) en mi edición a la* Obra Lírica *de Sor Juana.*

[5] *Benassy-Berling (173-74) demuestra la carencia de pruebas para sostener esta hipótesis ya enunciada por Darío Puccini en su* Sor Juana, Studio de una personalità del Barocco Messicano *(Roma, Ateneo, 1967).*

[6] *Elías Trabulse dio a conocer, en el transcurso de un coloquio sobre sor Juana celebrado en México en abril de 1995, la existencia de ese manuscrito cuyo título es:* Carta que habiendo visto la Atenagórica que con tanto acierto dio a la estampa sor Filotea de la Cruz del Convento de la Santísima Trinidad de la Ciudad de los Angeles, escribía Serafina de Cristo en el Convento de N.P.S. Jerónimo de México. *A la espera de su publicación, la información proporcionada por el artículo mencionada en la* Bibliografía *es la única disponible en este momento (sept. 1994). Bajo el pseudónimo de sor Serafina se oculta sor Juana, que dirigió a Fernández de Santa Cruz*



como señala Trabulse, el enigma puede descifrarse: el personaje contra quien escribe sor Juana es nada menos que su antiguo confesor Antonio Núñez de Miranda. Los motivos de la enemistad los había expuesto sor Juana con rotundidad en su *Carta* a Núñez de 1682. Lamentablemente, carecemos de informaciones sobre la biografía de sor Juana, pero su enfrentamiento con tan poderoso personaje debió de ser especialmente singular para que en 1691 se permita acosarlo de tal manera. Desconocemos si Núñez se dio por enterado (jesuita como Vieyra, orador célebre en México, mantenía posiciones sobre las finezas de Cristo que Sor Juana rebatía en su *Crisis)*, pero es posible que sí: es difícil atribuir a una coincidencia que el 10 de marzo de 1691 fray Xavier Palavicino pronuncie un sermón en el convento de sor Juana, defendiendo las tesis de Núñez. Sor Juana, cuya cultura era celebrada más allá de México, quedaba descalificada ante su propia comunidad. En cualquier caso, se trataba de castigar la osadía de sor Juana que, en efecto, había sido grande. Al margen de la doble lectura que la *Crisis* tenía en relación a Núñez, no puede olvidarse que el arzobispo Seijas sentía gran admiración por Vieyra y que, por lo tanto, le desagradaría que sor Juana le criticase y hasta se burlase de él.

Todos estos episodios en relación con el texto de la *Crisis de un sermón* o *Carta Atenagórica*, adquieren especial importancia en su proyección hacia los años siguientes en la vida de sor Juana. En la *Respuesta* seguía presente la mujer fuerte que defendía la igualdad intelectual entre el hombre y la mujer. ¿Cómo explicar que, de pronto, el padre Núñez, con quien mantenía una enemistad manifiesta por lo menos desde 1682 (fecha de la *Carta* a Núñez) vuelva a ser su confesor y padre espiritual? ¿Qué ocurrió para que, aparentemente de modo repentino, sor Juana renunciase a su actividad intelectual, la bandera que había defendido a lo largo de toda su vida? Según el padre Diego Calleja, su primer biógrafo, se debió a una intensificación de su vida religiosa, una especie de «conversión». En todo caso, parece lógico pensar, como señala Sabat de Rivers (1982: 278) que «una mujer que luchó tan incansablemente durante tantos años para defender sus derechos no se hubiera doblegado si a ello no le hubiera inclinado su convencimiento íntimo». Despojándose de todo —de sus libros que regaló a Seijas para que, vendidos, sirviesen de lismosna a los pobres— la imagen de los dos o tres últimos años de su vida sería reconfortante para aquellos rigurosos pastores de almas como Seijas o Núñez. Por fin volvía a imperar el orden en una sociedad en la que se consideraba «natural» el sometimiento de la mujer al varón. El testimonio feminista de sor Juana quedaba firmemente grabado en su *Carta* al padre Núñez, en la *Respuesta* y en muchos de sus versos. Es una mirada hacia el futuro, de la misma manera que la figura del obispo Aguiar y Seijas representaba la

esta carta de tres hojas en folio, fechada el 1 de febrero de 1691. Según señala Trabulse: «Ignoramos si alguna vez llegó a su destino, aunque por su contenido es factible dudar que haya sido alguna vez enviada. Está escrita en prosa y en verso, y el tono jocoserio aparece a lo largo de toda ella» (p. 5).



mirada hacia el pasado. Sor Juana, que hubiese deseado vivir sola, soltera, tiene que recluirse en un convento para librarse del sometimiento al varón (en el matrimonio); pero el claustro no es ajeno al modelo social: ellas, las monjas, son «esposas de Cristo», tuteladas por los frailes de su orden o por el clero regular. No deja de ser simbólico que el arzobispo Seijas, máxima autoridad de la que depende sor Juana, fuese un misógino de rasgos neuróticos, cuyo antifeminismo causa la admiración de su biógrafo. Lo malo no es que Seijas fuese misógino, sino que socialmente se valorara como indicio de santidad tal actitud: el mito de Eva culpable de la pérdida del paraíso, seguía vigente y, en consecuencia, la dependencia de la mujer respecto del varón, equivalía a una especie de castigo compensatorio por su falta.

La observación de la realidad desde la óptica masculina ha sido común a todas las culturas y es la causa directa de la marginación de la mujer. En su época, sor Juana tuvo que soportar la presión de los que desde la animadversión, como Núñez, o desde la amistad, como Santa Cruz, consideraban natural guiar intelectualmente a la mujer. Las consideraciones de Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583) seguían, en el fondo, teniendo vigencia: «la Naturaleza (...) hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa (...) no las hizo para el estudio de las ciencias, (...) así las limitó el entendimiento» *(cit* Sánchez Lora: 50). No había mala voluntad en Fray Luis, solamente el eco de una larga tradición, tan naturalmente aceptada, que tenía cabida incluso en una obra escrita bajo la orientación del humanismo cristiano y que dignificaba a la mujer. Tradición que, con más crudeza, se reflejaba también en el *Examen de Ingenios* (1575) de Huarte de San Juan:

> Las hembras, por razón de la frialdad y humidad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero metidas en letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de la memoria *(cit* Sánchez Lora: 49).

Frente a la misoginia explícita o latente de su época sor Juana mostró el esplendor de su inteligencia, y por ello fue celebrada entre sus contemporáneos. No fue un camino fácil el que tuvo que recorrer, tal como reflejan la *Respuesta* y la *Carta* a Núñez. Estos dos textos serían suficientes para confirmar un feminismo que se sustenta en la igualdad intelectual de las personas, al margen de su sexo. Igualmente, en el conjunto de su obra escrita, puede apreciarse el planteamiento feminista de sor Juana que es consecuente con su forma de observar la realidad desde una perspectiva intelectual: su confianza en la «razón» le lleva a establecer una escala de



valores en la que se prima la facultad intelectiva, espacio que debe ser de encuentro entre los dos sexos. En los siguientes apartados podrá observarse que el feminismo en sor Juana suele ir unido a la reivindicación y valoración de lo intelectual.

a) En 1680 escribía sor Juana el *Neptuno alegórico,* «Arco» encargado por el cabildo catedralicio para celebrar la llegada de los nuevos virreyes, los marqueses de la Laguna. Consciente del honor que se le hacía, sor Juana escribió en prosa y verso un brillante y barroco texto, explicativo de la fábrica del arco, en el que se deseaba que el virrey gobernase con sabiduría. Señalaba sor Juana que «la sabiduría es la más principal (de las virtudes), como raíz y fuente de donde emanan todas las otras» *(O.C.,* IV: 367) y comparaba al virrey con Neptuno, transformando al irascible dios en sabio[7] a tenor de una genealogía por la que resultaba hijo de la diosa Isis que, a su vez, encarnaba la sabiduría:

> Tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menor obligación *(O.C.,* IV: 362)

La representación de la sabiduría en un personaje femenino, no ha pasado desapercibido para la crítica (Paz: 229-41; Sabat de Rivers, 1992b: 241-56) y forma parte de uno de los argumentos que sor Juana utilizó con insistencia en su defensa del derecho de la mujer al estudio: la existencia de personajes femeninos ejemplares, las «mujeres sabias», recordadas en la *Respuesta,* desde los personajes mitológicos como Minerva hasta las religiosas que, a través de los siglos, habían destacado por su actividad intelectual, o aquellos ejemplos más cercanos a ella misma de los que tuvo conocimiento.

Hay dos personajes de la Antigüedad que sor Juana realza y cuyo martirio se relaciona con su inclusión en el grupo de «mujeres sabias». Hipatia, citada en la *Respuesta,* dirigió la academia platónica de Alejandría y escribió tratados científicos (Paz: 547). Santa Catarina de Alejandría derrotó a los varones más doctos y gozó de gran prestigio intelectual. Las similitudes con sor Juana son fáciles de establecer: juventud, belleza, inteligencia. Como ellas, sor Juana se siente simbólicamente martirizada[8]. No deja de ser indicativo que los villancicos de Santa Catarina los escriba sor Juana en 1691 (probablemente para ser cantados el día de su festividad, el 25 de noviembre), en el polémico ambiente desatado por su *Crisis,* y que sean tan explícitos en su feminismo[9].

Entre las «mujeres sabias» contemporáneas destaca sor Juana a la duquesa de Aveyro, a quien dedica un poema encomiástico, lleno de complicidades femeninas que van más allá de las reivindicaciones de algunos

[7] *Comenta Octavio Paz: «El proceso de transformación de sor Juana tendía a intelectualizar e interiorizar a Neptuno para convertirlo, de dios tempestuoso y progenitor de monstruos espantables como Polifemo y el gigante Ateneo, en una deidad civilizadora cuyos atributos eran la sapiencia, la cultura y el arte» (p. 219).*

[8] *Los villancicos que sor Juana dedicó a Santa Catarina han sido vistos como uno de los ejemplos más representativos de su feminismo (Chang-Rodríguez, 1983: 25-28; Bénassy-Berling, 287-89).*

[9] *Algunos versos: «Porque es bella la envidian» «De una mujer se convencen / todos los sabios de Egipto / para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido»; «Estudia, arguye y enseña, / y es de la Iglesia servicio, / que no la quiere ignorante / El que racional la hizo»; «Nunca de varón ilustre / triunfo igual habemos visto; / y es que quiso Dios en ella / honrar el sexo femíneo»* (O.C., *II: 432).*



versos[10]. En sus primeras estrofas se desarrolla el tópico de las alabanzas desmesuradas a los nobles: la duquesa, famosa por sus donaciones misioneras, era considerada como una «mujer sabia»; de ahí, los grandes elogios que en este sentido le dedica sor Juana («cifra de las nueve Musas», «primogénita de Apolo», «presidenta del Parnaso», «clara Sibila española»). El tono del poema cambia, sin embargo, cuando Sor Juana se hace presente en el mismo. A pesar de la distancia social, hay una cercanía espiritual: sor Juana se identifica, como mujer, con un alma gemela en afanes intelectuales. El momento culminante del poema llega con la mención a Lisi: sor Juana ensalza a la duquesa y a la condesa de Paredes en una cascada de elogios centrados en la belleza femenina. El tópico, sin embargo, pierde su carácter tradicional, es decir, la perspectiva masculina: la delicadeza de las menciones más bien sugiere un ámbito familiarmente femenino. Ese especial tono femenino que, frecuentemente, impregna su poesía, podría denominarse «femineidad», término que engloba una serie de valores distintos (cuando no opuestos) a los representados por la «masculinidad». En el caso de sor Juana, dicha «femineidad» se percibe en el tono familiar y afectivo de muchos poemas, especialmente en los dedicados a la condesa de Paredes y en otros de tipo «cortesano». Se trata, desde luego, de una cuestión de matiz, por la que el lector percibe que el poema ha sido escrito por una mujer (aunque en términos teóricos no sería fácil mantener esta distinción).

En coincidencia con su retrato de las «mujeres sabias», sor Juana se refiere a sí misma en algunos poemas. Uno de los más interesantes al respecto es el que le sirve de contestación a un caballero del Perú, que le había escrito un poema (hoy perdido) «diciéndole que se volviese hombre», modo de ensalzar a la poetisa acorde con una mentalidad masculina que consideraba inferior a la mujer. No desaprovechó la ocasión sor Juana y le respondió en tono jocoso, no exento ocasionalmente de gravedad, que la inteligencia no entiende de sexos: «sólo sé que aquí me vine / porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique (...) / y sólo sé que mi cuerpo (...) / es neutro, o abstracto, cuanto / sólo el alma deposite» *(O.C.,* I: 138).

b) En tono satírico se burla sor Juana del comportamiento masculino respecto de la mujer. Las célebres redondillas «Hombres necios» censuran los tópicos misóginos, mostrando el paradójico comportamiento del varón, cuya volubilidad resultaba poco acorde con la perspectiva razonadora con la que sor Juana observaba la vida. El tópico del honor masculino, supeditado al comportamiento de la mujer (siempre hay un padre, un hermano o un esposo que deben velar por la mujer) es tratado por sor Juana en su comedia *Los empeños de una casa* en clave humorística. Don Rodrigo

[10] Por ejemplo, «claro honor de las mujeres, / de los hombres docto ultraje, / que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte». Pero son versos demasiado evidentes en su mensaje, similares a los de otros poemas: dan la impresión de que sor Juana no tuvo que esforzarse mucho para expresar una reivindicación primordial.



teme que su honor haya sido mancillado, al pensar que su hija Leonor ha sido raptada por Don Pedro. El criado, Hernando, le hace ver que dado que Don Pedro es joven y rico, debe comportarse cuerdamente y, en efecto, en vez de ejercer el código del honor, Don Rodrigo elige: «Buscar a mi ofensor aprisa (...) / por convertirle de enemigo en hijo» (vv. 737-38). Sor Juana critica la simplicidad del comportamiento masculino, reiteradamente expresado en tópicos misóginos como los de Don Rodrigo: «¡Oh mujeres! ¡Oh monstruoso veneno! / ¿Quién en vosotras fía, / si con igual locura y osadía, / con la misma medida / se pierde la ignorante y la entendida?» (vv. 682-86). Por eso, en unas glosas, aconseja a la mujer que: «A ninguno tu beldad / entregues, que es sinrazón / que sirva tu perfección / de triunfo a su vanidad» *(O.C.,* I: 265), y, al mismo tiempo, en otro poema «avisa» al hombre que se considera amante venturoso: «El loco orgullo refrena,/ porque pronto te hallarás / burlado y conocerás / cuánto es necio un confiado» *(O.C.* I : 265).

c) Sor Juana también tuvo que sortear un problema, derivado de su condición de mujer, al escribir poesía amorosa. Era evidente que la tradición poética amorosa no había previsto que las mujeres pudiesen ocupar un lugar reservado a los hombres. Sor Juana se encontró, así, con el inicial problema de fijar el sujeto del enunciado del poema.

Sor Juana escribió sus poemas amorosos en primera persona. No podía ser de otra manera, ya que desde la tradición del amor cortés, y desde Petrarca, el yo poético se correspondía con el arquetipo del amante. Al identificar el yo poético con el autor, sor Juana seguía fielmente la tradición, pero, al mismo tiempo, introducía un elemento distorsionador, ya que se trataba de un «yo poético» femenino (lo que hace prácticamente siempre, ya que los poemas en que habla un varón se limitan a cuatro sonetos). Ese «yo poético» femenino era difícil de encajar en una tradición que siempre había sido la del «yo» masculino. Sor Juana no puede renunciar, por principios personales, a representar la voz femenina, pero no acepta limitarse a desempeñar el pequeño papel que la tradición había asignado a la mujer en las relaciones amorosas. La mujer deja de ser en la poesía de sor Juana el elemento pasivo de la relación amorosa; recupera algo que el hombre le había usurpado: la capacidad de expresar la variada gama de situaciones amorosas que la tradición ofrecía, desde un punto de vista femenino.

d) Finalizaré con unas breves consideraciones sobre *El sueño,* poema en el que se resumen los afanes intelectuales de sor Juana. El alma, superada la contingencia de la diferenciación sexual, intenta comprender la realidad y aparentemente fracasa. Sor Juana reconoce las limitaciones de las facultades intelectivas, pero no por ello renuncia al único camino que el ser

humano, ente individual, tiene para comunicarse con el todo universal. La referencia que en el poema se hace a Faetón no es ociosa (vv. 781-826): sor Juana otorga un nuevo simbolismo al gastado mito que reflejaba que la soberbia era castigada por Dios. La osadía de Faetón es considerada «atrevimiento» y «ambición» que sirven de ejemplo al alma para no ceder en su difícil camino intelectual. Si para el pensamiento tradicional, Faetón simbolizaba el límite que no debía traspasarse, para sor Juana es la incitación a avanzar más allá de lo conocido. Libertad e inteligencia se dan la mano. Mujer de su época, sor Juana tal vez no se percató de comportamientos sociales que hoy nos pueden parecer injustos, pero sí se rebeló contra algo que afectaba directamanete a la dignidad de la mujer: intelectualmente era inadmisible que se la postergara frente al varón.

José Carlos González Boixo

Bibliografía

ABEL, ELIZABETH, ed. 1982. *Writing and Sexual Difference.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

ARENAL, ELECTA. 1983. «Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the mother tongue». *University of Dayton Review* 16(2): 93-105.

BÉNASSY-BERLING, MARIE-CÉCILE. 1982. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVIIè. siecle.* París: Ed. Hispaniques.

CHANG RODRÍGUEZ, RAQUEL. 1983. «Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal». *University of Dayton Review,* 16(2): 23-34.

———. 1985. «A propósito de Sor Juana y sus admiradores novocastellanos». En *Revista Iberoamericana* LI (132-133): 605-19.

FORT, MARÍA ROSA. 1991. «Juego de voces: los sonetos de amor y discreción de Sor Juana Inés de la Cruz». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 34:33-45.

GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS. 1992. Introducción, 9-62. En Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía Lírica.* Madrid: Cátedra.

GREENE, GAYLE Y COPPÉLIA KAHN, eds. 1985. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism.* Londres/New York: Methuen.

MAZA, FRANCISCO DE LA. 1980. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la Historia.* México: UNAM.

MERRIM, STEPHANIE, ed. 1991. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz.* Detroit: Wayne State University Press.

MONGUIÓ, LUIS. 1983. «Compañía para Sor Juana: mujeres cultas en el virreinato del Perú». *University of Dayton Review* 16(2): 45-52.

MORA, GABRIELA, Y KAREN S. VAN HOOFT. 1982. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism.* Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press.



MURIEL, JOSEFINA. 1982. *Cultura femenina novohispana.* México: UNAM.

———. 1986. *Conventos de monjas en la Nueva España.* México: Santiago.

PASCUAL BUXÓ, JOSÉ. 1989. «Lectura barroca de la poesía (el otro Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz)». En *Imago Hispaniae. Homenaje a Manuel Criado del Val,* 551-72. Kassel: Reichenberger.

PAZ, OCTAVIO. 1982. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* Barcelona: Seix Barral.

Revista Iberoamericana. 1985. «Número especial dedicado a las escritoras de la América Hispánica». LI(132-133).

SABAT DE RIVERS, GEORGINA. 1976. *El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz : tradiciones literarias y originalidad,* Londres, Tamesis Books.

———. 1982. «Sor Juana Inés de la Cruz», 275-293. *Historia de la literatura hispanoamericana,* t. I, Madrid: Cátedra.

———. 1992a. *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia.* Barcelona: PPU.

———. 1992b. «Clarinda, María de Estrada y Sor Juana: imágenes poéticas de lo femenino». En Sabat, 1992a: 155-77.

———. 1992c. «*Ejercicios de la Encarnación:* sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana». En Sabat, 1992a: 257-82.

———. 1992d. «Sor Juana: imágenes femeninas de su científico Sueño». En Sabat, 1992a: 305-26.

———. 1992e. «Mujer, ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana. En Beatriz González Stephan y Lucía Helena Costigan», ed. *Crítica y descolonización: El sujeto colonial en la cultura latinoamericana,* 397-418. Caracas, Univ. Simón Bolivar y Ohio State University.

———. 1993. «Sor Juana: feminismo y americanismo en su romance a la Duquesa de Aveiro». *Foro Hispánico* 5: 101-109.

SALAZAR DE GARZA, NURIA. 1990. *La vida común en los conventos de monjas de la ciudad de Puebla.* Puebla.

SÁNCHEZ LORA, JOSÉ L. 1988. *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca.* Madrid: FUE.

SOWALTER, ELAINE, ed. 1985. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory.* New York:Pantheon Books.

TRABULSE, ELÍAS. 1995. «La guerra de las finezas. La otra respuesta a sor Filotea en un manuscrito inédito de 1691», 4-6. *La Jornada semanal* (México), nº 9, 7 de mayo.

VIGIL, MARILÓ. 1986. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.* Madrid: Siglo XXI.



Mapa de la Nueva España
a fines del s. XVII

La lírica de sor Juana y el alma barroca

Entre la era barroca y la edad contemporánea la poesía de Juana de Asbaje transita siglos oscuros que opacan su presencia hasta desembocar en la paradoja de reconocerse en el espejo de las letras actuales. Su insólita actualidad hace que, con independencia de homenajes y centenarios, los poetas de nuestro siglo vuelvan la mirada hacia la fascinación de una escritura que con el decurso del tiempo, lejos de verse erosionada, se vivifica. De nuevo, en esa imagen que se manifiesta como una de las más afines a su verso y a su personalidad, espejea desde los umbrales de nuestro siglo, con la osadía, el entusiasmo o la fe que signan la permanencia de su palabra. Y cabría preguntarse el porqué de esa ósmosis asombrosa capaz de obviar la distancia de siglos, la causa de su modernidad o la diferencia de la tonalidad barroca de una hija de su época que, en su genio singular, se siente como adelantada de vertientes específicas de la poesía de hoy. La respuesta quizás esté en la vocación barroquizante de la identidad americana, ya presente en su sustrato indígena y que en un juego de reflejos retorna una y otra vez a la maravilla y el abigarramiento ornamental en que contempla su propia naturaleza, exuberante y fastuosa; así ocurrirá sucesivamente en tres momentos esenciales de su historia literaria: modernismo, vanguardia y neobarroco. Ya desde el primero como en su homólogo parnasiano, se recupera la expansión de los signos y la belleza escultórica del verso; no en vano Darío rinde reiterados homenajes a Góngora y su «alma de oro»[1], al poeta cordobés que se instituyó en máximo paradigma del barroco colonial, como testimonia, además de la obra de Juana Inés de la Cruz, la de Bernardo de Balbuena, Hernando Domínguez Camargo o Pedro de Oña, entre muchas otras voces[2]. Y es precisamente un poeta postmodernista, Amado Nervo, quien en los albores del siglo XX inaugura ese despertar de la obra de nuestra autora con el libro que, bajo

[1] *«Trébol»,* Cantos de vida y esperanza *(1905).*

[2] V. Grandeza mexicana *(1604) de Bernardo de Balbuena;* Poema heroico de San Ignacio de Loyola *(1666) —e.g. V, 139-140, las suntuosas octavas basadas en el cromatismo del rojo referido a las llagas de Cristo— de Hernando Domínguez Camargo, considerado el principal discípulo de Góngora, editado parcialmente por Gerardo Diego (1927), que lo rescata del destierro al que lo condena Menéndez Pelayo, quien lo consideraba aborto del gongorismo;* Arauco Domado *(1596) —e.g. La célebre escena del baño de Caupolicán y Fresia en el canto V, octavas 25-41— y el* Vasauro *(1635 editado en 1941) de Pedro de Oña.*



el título *Juana de Asbaje*, le dedica en 1910[3]. Pero es la sugestiva nocturnidad integrada en el claroscuro barroco, así como su formalismo convulso, lo que cautiva, junto a los visionarios del simbolismo francés, a la vanguardia y a la que se ha dado en llamar poesía pura. Ya Dámaso Alonso ha confirmado que «corresponde a esta escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado (...) el gusto por Góngora»[4], y de ellos lo heredan los modernistas, en tanto que el vanguardista Oliverio Girondo afirmaba en la revista *Martín Fierro*, a mediados de los veinte, que «el barroco necesitó cruzar el Atlántico en busca del trópico y de la selva para adquirir la ingenuidad candorosa y llena de fasto que ostenta en América»[5], y es bien conocida la devoción por el gongorismo de esas dos generaciones —el 27 español y los *contemporáneos* mexicanos— que funden la vanguardia con el neotradicionalismo. En ambos casos se vuelve, además, la mirada a la poetisa novohispana pero muy especialmente en el segundo, ya en el conceptismo de los sonetos de Jorge Cuesta, ya en los homenajes poéticos al *Sueño* por Bernardo Ortiz de Montellano, ya en la edición y estudio de los *Sonetos* y las *Endechas* por Xavier Villaurrutia, hechos que se inscriben en la vocación por la modernidad de su modo barroco, causa de que se le dedique un número de la revista que los agrupa.

Todo ello interviene a su vez en la formulación de ese modo singular constituido por el neobarroco, síntesis de la hipertrofia de la forma que acusa el movimiento original, unido al anhelo de absoluto y a la exploración del inconsciente que quebranta las sólidas estructuras lógicas del sustrato gongorino. Y es en este espacio donde retorna Juana Inés de la Cruz con toda su fuerza, como adelantada, desde su obra cumbre —*el Sueño*—, de las nuevas inquietudes, que se articulan en un sintomático hermetismo y en el tema moderno del viaje inmóvil. Sobre el primer aspecto, conviene recordar las palabras de José Lezama Lima, artífice de esa escuela, quien objeta a la maestría gongorina su escándalo de luz, que sacrifica el misterio de los objetos, y le opone, en «La curiosidad barroca», la nocturnidad de Juana de Asbaje, esa individualidad que ella negó desde la humildad y que Lezama defiende por su modernidad para vincularla con *Muerte sin fin* de Gorostiza: «El sueño y la muerte, alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico»[7]. Estas declaraciones enlazan, a su vez, con la segunda concomitancia anotada: la presencia del tema modernizado del viaje inmóvil que vertebra la obra cumbre de los dos poetas mencionados: *Muerte sin fin* y *Primero Sueño*. Ya en un romance dedicado al arzobispo de México para pedirle el sacramento de la confirmación tras una enfermedad que le hace ver el rostro de la muerte, sor Juana recurre a ese motivo clásico del viaje espiritual —sueño de anábasis[8]— al trasmundo, que ofrece paradigmas tan célebres como el capítulo VI de la *Enei-*

[3] *Amado Nervo,* Juana de Asbaje, *Madrid Imprenta Hernández, 1910; en él la aproximación biográfica incluirá una decidida defensa de su valía y originalidad*

[4] *Dámaso Alonso,* Estudios y ensayos gongorinos, *Madrid, Gredos, 1960: 548.*

[5] *Oliverio Girondo,* Membretes, Obras completas, *Buenos Aires, Losada pág. 146.*

[6] *Gerardo Diego, «Segundo sueño».* Boletín de la Real Academia Española, *enero-abril, 1952: 49-53; Pedro Salinas,* En busca de Juana de Asbaje *(1940),* Obras completas, *vol. III, Madrid, Taurus, 1983. Alfonso Reyes [1958: 235] recuerda que Gerardo Diego escoge como gongoristas simbólicos en América a sor Juana, Domínguez Camargo y Rubén Darío. Asimismo, Dario Puccini recuerda que Reyes Ruiz «proponeva un accostamento tra la musa concettista di Sor Juana e la musa intellettualistica che sta al fondo della «poesia pura» degli anni '20 e '30, in Spagna».* (Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalit 'a del Barocco messicano, *Roma, Edizioni dell'Ateneo. 1967: 174.*

[7] *José Lezama Lima, «La curiosidad barroca»,* Obras completas, *México, Aguilar, 1977, vol. II: 316.*

[8] *V. Octavio Paz,* Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, *Barcelona, Seix Barral, 1989 (1982, 1ª ed.): 471 y ss.*

da virgiliana, la *Divina Comedia* de Dante o, más cerca, los *Sueños* de Quevedo. Sin embargo, la distancia del *Sueño* con sus antecedentes es radical, pues no se trata del diálogo de dos mundos sino de ese viaje inmóvil de conocimiento que después consagra Mallarmé con *Un coup de dès*; es el viaje del vidente, desde la inmanencia, que halla en la poesía hispánica, a partir de la vanguardia, modelos tan notables como *Altazor* de Huidobro, *Sobre los ángeles* de Alberti, *Tentativa del hombre infinito* y *Residencia en la Tierra* de Neruda o la trilogía de los «contemporáneos» —*Muerte sin fin* de Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Villaurrutia, *Sindbad el varado* de Gilberto Owen— y otras muchas formulaciones que llegan a momentos recientes, como *La mano desasida* (1964) de Martín Adán o la *Anagnórisis* (1967) de Tomás Segovia. En sus «Notas sobre poesía» define Gorostiza este motivo como «la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado en su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar»[9]. La afinidad de estas palabras con el *Sueño* habla por sí sola.

Pero no termina aquí la fecunda andadura de nuestra autora por la poesía actual; además de su fuerte presencia en el modernismo y el vanguardismo con sus derivaciones neotradicionalistas, las inquietudes cercanas a su verso se evidencian en otras tres líneas nutridas por su presencia a partir de su inclusión en la marginalidad: femenina, racial o social. El hecho de que en 1994 la poetisa cubana Marylin Bobes escriba un soneto que bajo el lema «Introducción a la manera de Sor Juana»[10] fusiona los motivos del barroco con los de la feminidad, es sintomático y se inscribe en una línea frecuentada; en los sesenta, otra cubana, Belkis Cuza Malé, le dedicaba el poema «Mujer brava que casó con Dios», donde privilegiaba[11] la vertiente biográfica de su rebeldía, y muchísimo antes las poetisas Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz o Sara de Ibáñez[12] le dedicaban sendos estudios, en tanto que se intuye su presencia en los alegatos feministas de Alfonsina Storni, o la cercanía de las célebres redondillas —«Hombres necios que acusáis.. .»[92][13]— con sus versos «Tú me quieres blanca... ». Pero hay mucho más, porque el mestizaje de los versos de sor Juana, especialmente de los integrados en su vertiente dramática o ese híbrido configurado por los villancicos, testimonia una dignificación de razas y clases marginales, con la inclusión del habla indígena y negra, lo que se ha visto justamente como precedente de la poesía afroantillana, que tiene su epicentro en la vanguardia. con sus jitanjáforas, vitalismo y humorismo festivo, pero sobre todo la dignificación de esa etnia desde una perspectiva solidaria dominada por la ternura y que en ningún caso frecuenta las actitudes burlescas que ocupan a otros poetas de la época[14].

[9] *José Gorostiza, «Notas sobre la poesía»,* Poesía, *México, Fondo de Cultura Económica, 1964: 11-12.*

[10] *«Poesía Latinoamericana Actual»,* Zurgat, *junio, 1994: 68*

[11] *León de la Hoz,* La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993), *Madrid, Prodhufi, 1994: 125* .

[12] *Gabriela Mistral,* Semblanza de Sor Juana, *México, Lecturas para Mujeres, 1924: Dulce María Loynaz,* Poetisas de América, *La Habana, Academia Nacional de Artes y Letras, 1951: Sara de Ibáñez, «Tránsito de sor Juana Inés de la Cruz»,* Cuadernos Americanos, *México, 1952, n. 1.*

[13] *Todas las citas de sor Juana Inés de la Cruz corresponden a la edición de sus* Obras completas *de Porrúa (México, 1992, 8ª ed.), que reproduce el texto establecido por Alfonso Méndez Plancarte para el Fondo de Cultura Econónica (1951-57).*

[14] *Son buenos ejemplos las composiciones 224, 232, 214, 258, 274. Cf., el escarnio de la raza en la «Boda de negros» de Quevedo.*

Esa afinidad con lo musical es muy significativa y tampoco acaba ahí, como prueba, ya en el final de este breve viaje de reconocimiento, la «Milonga de Sor Juana» que el poeta argentino Daniel Giribaldi le ofrenda en 1964[15], y donde actualiza el conceptualismo cancioneril que ella tanto frecuenta. Las conclusiones de este itinerario conducen al interrogante inicial: el hecho de que un letargo —relativo— de siglos desemboque en esta prodigiosa actualidad, indica que Juana de Asbaje, al calor de su siglo, articula una poética que, sin renunciar a sus raíces, construye un espacio original que establece su diferencia, lo que puede verse a partir de una triple reformulación: de los tópicos literarios, de los códigos escriturales y de los modos de la enunciación.

Ciertamente, los rasgos que habitualmente vertebran el sentir barroco pueden reconocerse en una poesía que insiste en la imitación de la autoridad de los modelos consagrados, las consabidas *recreatio* y *aemulatio*. Síntomas de época son la crisis espiritual y el desequilibrio expresivo, la búsqueda del extrañamiento y la maravilla, la polarización de los extremos que colisionan con violencia: lo humano y lo divino, el sueño y la realidad, la ilusión y el desengaño, la vida y la muerte, lo aristocrático y lo vulgar. Imperan la anfibología y el fingimiento, y todo se traduce en un juego con la muerte, un baile de máscaras que encubren la verdad de la condición humana. La lírica personal de Juana de Asbaje se bifurca en dos ámbitos esenciales, el cortesano y el intelectual —pues desarrolla los temas sacros en los villancicos— y en ambos, pero muy especialmente en el primero, se moverá en esa alteridad engañosa, explicada doblemente: por el concepto barroco de la vida como representación y por el deseo expreso de no querer «ruidos» con el Santo Oficio. De ahí la oblicuidad, la indirección semántica y también la escasa productividad de las disquisiciones sobre la verdad de su sentir íntimo. Espejos, reflejos o ecos pueblan la poesía de la época y muy especialmente la de sor Juana. Los retratos serán un motivo dilecto: son la apariencia, la escena engañadora, lenguaje cifrado, ya por los silogismos gongorinos, ya por la complejidad del concepto. Son máscaras que esconden su arcano, y aquí juega un papel esencial la peculiaridad biográfica de una enamorada del saber que en su doble condición de mujer y de religiosa esconde unas inquietudes que su época condena. De este modo, si la función del fingimiento barroco se desplaza entre los extremos de disfrazar las realidades o arrojar al lector al vacío del abismo, en nuestro caso la apariencia de los espejos es llave del secreto, coraza o escudo que protege la libertad de pensar o sentir. Por otra parte, la ficción permite a la fantasía liberada interpretar, en ese gran teatro del mundo, papeles negados por sus condicionamientos vitales, el de amante o viuda, y los códigos tradicionales aportarán un lenguaje, el

[15] *Daniel Giribaldi,* Bien debute y a la gurda, *Buenos Aires, Torres Agüero, 1985.*



del amor cortés o el *planctus*, para ofrecer esas fantasías que trasladan vivencias ajenas asumidas por la imaginación creadora. En este sentido, sobresale la maestría de un célebre soneto:

> Detente, sombra de mi bien esquivo,
> imagen del hechizo que más quiero,
> bella ilusión por quien alegre muero,
> dulce ficción por quien penosa vivo. [165]

Es recurrente la presencia de ese fantasma, vestigio vano de la realidad o sombra inasible en ese mundo barroco de simulación y rigores, de esa zozobra tantálica atraída por el fulgor del amor y las letras, negados igualmente; pero queda el poder del intelecto como valiosa arma, ya en los versos finales: «poco importa burlar brazos y pecho/ si te labra prisión mi fantasía».

Abundarán también los tópicos de época, la dialéctica entre el ser y el parecer, entre el permanecer y el pasar. Sin embargo, sorprende una vez más la formulación de la dualidad configurada por la muerte y la belleza, que en los cánones clásicos halla en la rosa su motivo más frecuentado, y en el horaciano *carpe diem* el tópico dilecto. Juana Inés de la Cruz ofrece del mismo varias versiones diferentes —de nuevo juego de espejos y apuesta por la polifonía— que componen una interesante trilogía: el tópico reiterado, trascendido y parodiado, las tres vertientes en que se suele desenvolver el genio creador de nuestra autora y que hallan aquí un caso paradigmático. Con un origen lejano que parece remontarse al *collige virgo rosas* atribuido a Ausonio, la fugacidad del tiempo representada en el tópico de la rosa, halla muy especial acogida en la era barroca. Sor Juana retorna a él en sonetos de riguroso clasicismo, con la perfección habitual de su maestría versificadora. La rosa es motivo para la reflexión moral hacia la vanidad humana —«viviendo engañas y muriendo enseñas» [147]— o para el impulso vitalista que desea obviar la muerte anteponiéndole el goce vital a ultranza: «pues no podrá la muerte de mañana/ quitarte lo que hubieres hoy gozado» [148]. Sin embargo, resemantiza el lugar común convencional y en otras composiciones sustituye su mensaje. Esto quedará patente en los villancicos dedicados a la muerte heroica de Santa Catarina, presentada desde una paradójica eternidad: es «una rosa que vive/ cortada, más», y mucho más abrupto es el símil nuevo que a partir del mismo motivo establece en el romance 47 (y también en el soneto 199) donde se celebra a un joven que acaba de doctorarse, y con el imperativo incluido en paradigmas como el de Garcilaso —«coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto» (soneto xxiii)[16]— o Góngora —«goza cuello, cabello, labio y frente»—[17], veremos cómo se subvierte la significación

[16] *Garcilaso de la Vega,* Poesía castellana completa, *Madrid, Cátedra, 1979: 193.*

[17] *E. Rivers,* Poesía lírica del Siglo de Oro, *Madrid, Cátedra, 1984: 212.*



original; se hace primar el saber sobre el tiempo o la belleza, lo intelectual sobre lo sensual, en una nueva formulación: «gózate excepción del tiempo». A la precariedad de la belleza y de la vida se opone el saber, la fortaleza del pensamiento, única belleza capaz de retar a la temporalidad y permanecer invulnerable. Finalmente, el soneto 158 se instala en la tercera vía anotada para configurar una jocosa parodia de esos modelos, y si bien la actitud no es ajena a la época. el grado de su frecuencia, asimilada a la autorreflexividad y a las meditaciones metaliterarias, sí señalará la modernidad de la poetisa mexicana, que asume una actitud crítica constante hacia los dogmas heredados. En el mencionado soneto se escarnece el lugar sagrado y, tras una ingeniosa articulación de los motivos convencionales, se concluye:

> y advierta vuesarced, señora Rosa,
> que le escribo, no más, este soneto
> porque todo poeta aquí se roza.

De todas estas aproximaciones puede inducirse un cambio de rumbo dentro de las coordenadas de la época. Juana de Asbaje altera el concepto agónico de la existencia que obsede a su tiempo y lo relativiza para incorporar como primeras las inquietudes intelectuales: «Si es para vivir tan poco,/ ¿de qué sirve saber tanto?» [2]. En general, no responde al arquetipo dominante: la pasión por las letras y la fe en el saber desplazan esa desazón, y las ocasiones en que se acerca a motivos que aportan regularmente una excusa para abordar ese tema axial del tiempo —la rosa o el reloj— elude de un modo franco ese vértigo del abismo y, aunque le dedica algunas composiciones morales, magníficas en su arquitectura formal, ofrece un ángulo distante. Es el caso del notable soneto a la esperanza, acusada por su engaño a la condición humana, y donde se atiene a la inmediatez en un sorprendente y arriesgado racionalismo, especialmente por provenir de una religiosa:

> ...yo, más cuerda en la fortuna mía,
> tengo en entrambas manos ambos ojos
> y solamente lo que toco veo. [152]

De este modo, se observa que el tema central del momento creador en que se integra su obra, la muerte, se desenfoca y se desplaza, o simplemente se convierte en parte de ese juego de ficciones que nutre toda su poesía regida por los códigos del amor cortés, que compone un porcentaje muy elevado de su lírica personal y que ha sido fruto de tantos comentarios, precisamente, de nuevo, por su diferencia, a través de dos vías: la reescritura y la carnavalización.



El hecho de que una religiosa del siglo XVII dedique poemas de amor ferviente a una mujer, sea Leonor Carreto, marquesa de Mancera, o sea María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna y también virreina —respectivamente Laura y Lysi en sus versos— ha sorprendido a no pocos y ha hecho verter ríos de tinta. Sin embargo, con independencia del verdadero sentir de nuestra autora, lo cierto es que se limita a adoptar los códigos del amor cortés, de extensa y fructífera andadura desde las propuestas de Catulo o Propercio, a través de los modos provenzales, *stilnovisti* y petrarquescos, hasta su prolífica y retorizada proyección en las postrimerías del medievo y en los siglos de oro. Si el lenguaje del erotismo, desde el bíblico *Cantar de los Cantares,* aporta códigos posibles a la escritura de San Juan de la Cruz, y si el mundo de los mitos grecolatinos o los motivos caballerescos devienen *corpus* de símbolos y signos que cifran un pensamiento que se lee como ortodoxo —y puede aquí recordarse que en sus poemas sacros Sor Juana presenta a la Virgen María con códigos caballerescos o míticos que la vinculan a los valores de las diosas grecolatinas—, entonces no ha de sorprender el apasionado erotismo de su poesía cortesana, que, por demás, tal vez debería ser mayor objeto de atención que la mera anécdota curiosa subyacente, ya que no deja de ser novedosa su configuración.

En los códigos del amor cortés, el modelo feudal convierte al amante en vasallo de su dama, a la vez señora y diosa, de modo que ese sentimiento se transmuta en nueva religión, *mester de gineolatría* en los términos de Pedro Salinas[18]. La pasión del amante halla su goce en el sacrificio y no en la posesión del objeto amado, y de ahí su tono quejumbroso y la cristalización formal: un conceptualismo muy característico que se manifiesta en retruécanos, oxímoros e imágenes antitéticas fundamentados en arquetipos. La dama es modelo de *donna angelicata*, y la pureza es el signo de esa relación atormentada, excusa para el juego poético. El culto mariano y el ovidiano *Ars amandi,* tan difundido en la Edad Media, se unifican en esa nueva religión del amor personalizada en la mujer como ideal. Juana de Asbaje resemantiza esos códigos para articular su poesía de amistad cortesana y de ahí ese resultado que a tantos ha desconcertado; el conde de la Granja dedica elogios a su poesía pero al tiempo ironiza sobre la supuesta androginia de esos versos que llama *hermafroditos* [49 bis], y el editor de sus poemas siente la necesidad de justificar cómo «ardor tan puro», «sin deseo de indecencias», esa apasionada actitud hacia la virreina. Sin embargo, ella se limita a revisitar esas disquisiciones sobre todas las variantes del sentir amoroso —celos, desdén, pasión o platonismo—, materia para el ejercicio retórico y la representación dramática de la palabra, que en su devaneo entretiene y opaca,

[18] *V. Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad, *Barcelona, Seix Barral, 1974.*



con la ilusión de lo atemporal, los problemas que laten en el otro lado del espejo. La naturaleza ficticia de ese juego se continúa en composiciones dedicadas indistintamente a Alcino, Anarda o Fabio, esto es, a personajes de un teatro imaginario que componen una fantasía sustitutoria de las experiencias que las condiciones de vida le niegan. Los tópicos correspondientes al género se reiteran con ingeniosas variantes, siempre en el marco de la emulación constituida en espíritu de época. El dominio de los contrarios, desde aquel *odi et amo* que Catulo inmortaliza, se presenta en un conceptualismo tópico:

Tú eres Reina, y yo tu hechura;
tú Deidad, yo quien te adora;
tú eres dueño, yo tu esclava;
tú eres mi luz, yo tu sombra.

Reina y *dueño* son el ambiguo receptor de estos versos, en una desconcertante ambigüedad que es simple juego retórico a partir de ese motivo clásico por el que nuestra autora siente predilección: el retrato. Junto con ecos y reflejos, representaciones y fingimientos, es una de las manifestaciones que dominan su poesía, y halla uno de sus mejores emblemas en el soneto célebre que comienza con la hipérbasis «Este que ves, engaño colorido...» [145]. Su insistencia en los códigos de época y la presencia gongorina de su verso final no impide la afirmación de la individualidad, que llega aún más lejos en su verdad descarnada: «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada»[19]. El retrato como engaño, máscara de la temporalidad, en la más neta tradición barroca. Pero también barroca es la versión paródica de las verdades eternales, el humorismo como arma de defensa, en los ovillejos que Juana de Asbaje dedica al retrato de una belleza arquetípica —al modo de Jacinto Polo según reza la nota del editor— que exaspera hasta el límite la carnavalización del modelo. En una actitud frecuente en la época pero significativa en nuestro caso, la autora, en ese síntoma de modernidad que sitúa a la obra dentro de la obra, como ya hicieran Cervantes o Velázquez, ofrece el propio proceso creador en su desarrollo y desde la crítica. La queja inicial —«¡Oh siglo desdichado y desvalido/ en que todo lo hallamos ya servido!»— introduce el escarnio de los tópicos que incluye la parodia de unos versos de Garcilaso, concretamente del soneto x:

Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,
que aun no estaban cansadas de ser ojos
cuando eran celebradas.
(Oh, dulces luces, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería),
ya no las puede usar la musa mía.. [214]

[19] *Méndez Plancarte (1951: 518-9) observa derivaciones del original gongorino —«en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»— en el hispano-lusitano Francisco Manuel Melo y posteriormente en «nuestro D. Fco. Ruiz de León»; en «El alquimista»* (El otro, el mismo, *1964), Borges reformula ese verso célebre: «En polvo, en nadie, en nada y en olvido.»*



El juego carnavalesco incluye una invitación al lector para que participe en el proceso creador:

¿Ven? Pues esto de bodas es constante
que lo dije por sólo el consonante;
si alguno halla otra voz que más expresa,
yo le doy mi poder y quíteme esa.

Entre los dos extremos de lo sacro y lo paródico, una gama amplia de versiones testimonia ese gusto por el retrato, que halla su continuidad en el protagonismo de los espejos: son la pureza diáfana y la belleza, pero también la coraza que esconde o protege el enigma, el misterio vital o poético. Su correlato en el simbolismo mítico está en la figura de Narciso, de relevante presencia en su verso si consideramos que no abunda en los códigos mitológicos. Se distancia de las *Metamorfosis* ovidianas así como de las versiones barrocas para acercarse a la modernidad, al *Narcisse* de Valéry o al de Lezama, admirador de ambos antecedentes, que recoge la misma herencia en su primera obra, *Muerte de Narciso* (1937), cuyo protagonista enamorado de la belleza —la poesía— sucumbe imantado por su fatal atracción; en el caso de Valéry, igualmente, representa esa hipnosis inasible de la poesía pura, agua mágica que es objeto del anhelo del poeta y de su frustración: *Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines*[21]. Ésa será la idea imperante en Sor Juana, en quien la belleza se identifica también con el placer intelectual; sus espejos innumerables insisten en los mismos aspectos: la pureza, el autoconocimiento o el enigma, y su indefinición esquiva halla también un correlato en los ecos o reflejos que invaden su escritura. Se insistirá además en la luna del espejo, movimiento inverso en la lectura del mito que representa a Diana, diosa de la soledad, la castidad o el coraje: también es la autorreflexividad y la meditación, la ocultación y la apariencia, la dura belleza y la pureza del cristal, la sugerencia, el espacio de lo ignoto que invita a un viaje prodigioso, o el fingimiento, el eco como distorsión de la voz. En una de sus letras para cantar, subvierte incluso la personalidad de los integrantes de la célebre metamorfosis en una significativa autoalusión:

Hirió blandamente el aire
con su dulce voz Narcisa,
y él le repitió los ecos
por bocas de las heridas. [8]

La luna del espejo, a menudo, establece un puente con el astro que rige la otra gran referencia mítica de los versos de sor Juana y se llena de sol ante la imagen de la belleza en distintas ocasiones, o se transmuta en

[20] *En Garcilaso*, Prendas.
[21] *Paul Valéry*, Poésies, *París, Gallimard, 1976, pág. 16.*



esfera celeste para conectar con un mito paralelo, también interpretado de un modo peculiar: el de Faetón, el hijo del Sol que quiere llevar durante un día el carro de Apolo para confirmar su filiación y fracasa en su aventura, como se recoge a su vez en el *Sueño,* mientras en el romance 19 la amante es «despojo de la llama por tocar el lucimiento». Las posibles lecturas psicoanalíticas de ambos mitos, que hallan claves en el narcisismo o la bastardía para semejantes alusiones, parecen poco afines a la poderosa personalidad de Juana de Asbaje, «poetisa de excitaciones intelectuales» como la definiera Alfonso Reyes[22]; lo que podría acercarse más a su naturaleza es una interpretación positiva: Faetón es un rebelde que, lejos de arredrarse ante las condiciones adversas, les antepone una voluntad casi sobrehumana. Hay un paralelismo en ambos mitos: la osadía, la apuesta por la aventura imposible, el entusiasmo ante ese sueño intuido como inalcanzable pero anhelado con furia. Faetón, como Icaro, fracasa, pero el interés está en el viaje no en la meta, de ahí la reincidencia que se recoge en el *Sueño*; Octavio Paz en *Las peras del olmo* afirmará, contra los que observan una actitud de renuncia, que la poetisa «hace victoria de su derrota, canto de su silencio»[23].

Arribamos finalmente al tercer ámbito de nuestro análisis: a la reformulación de tópicos y códigos se sumará la de los modos canónicos de la enunciación. Si el motor primero de la estética barroca es ese ansia por la maravilla, por el asombro, la violencia de los tropos y el desequilibrio, el impacto de la exasperación de las fronteras expresivas encontrará en ella un territorio propicio. Juana de Asbaje no fue inmune a ese gusto de época —si bien no lo extremó— y articuló notables composiciones a partir de esa desmesura que halla un modelo de inexcusable referencia en Góngora, cuyo magisterio reconoce en más de una ocasión y se deja traslucir con nitidez en su verso, pero de nuevo actúa en ella el impulso de la emulación que aporta configuraciones personales reacias al mimetismo servil; por otra parte, no ha de olvidarse que su genealogía poética es de muy diversa procedencia e incluye también a los renacentistas. El culteranismo tuvo hondo arraigo en el ámbito novohispano y Juana de Asbaje no había de escapar a su embrujo y a la hipnosis de su palabra alucinada por la luz y la imaginación. Sin embargo, la belleza primera es un valor del intelecto, de modo que encontraremos algo que también adelanta actitudes modernas, en especial simbolistas: la sensualización del concepto, los sentidos que cifran el pensamiento inefable. Y de ahí otro rasgo peculiar: la naturaleza del cromatismo. Es bien sabido que Góngora amplía el espectro de metáforas petrarquistas del esplendor suntuoso con un extremado preciosismo —zafiros, rubíes, topacios...— en su singular sistema simbólico para la belleza, que incluye también, desde la misma tradición, la

[22] *Alfonso Reyes, 1958: 242.*
[23] *Octavio Paz,* Las peras del olmo.



fusión de contrarios —rojo y blanco— para la adición de matices: la piel de Galatea es «púrpura nevada, nieve rosa». Juana Inés de la Cruz recurre a esos tópicos muy frecuentemente, en especial a la tradición de los retratos, para unificar la sensual luminosidad gongorina con los valores del saber en su visión de la condesa de Paredes:

> *Cátedras* del Abril, tus mejillas,
> *clásicas* dan a mayo, *estudiosas:*
> *métodos* a jazmines nevados
> *fórmula* rubicunda a las rosas. [61]

Por otra parte, también nos sorprende con sinestesias que unifican cromatismo y concepto, como en un soneto ya aludido:

> *Verde embeleso* de la vida humana
> loca Esperanza, frenesí dorado...

O reescribe las metáforas tradicionales y conjuga nuevos colores para el rostro de la mujer: María tiene «en Cielo de nieve, Soles de zafir», en una versión impresionista de tonalidad distinta, que funde el azul y el blanco; destaca, por otra parte, este último como color dilecto en esa tendencia a la mesura clásica que contribuye a su espejeante alteridad. Las figuras de pensamiento abundarán al calor de su época, como en esos singulares oxímoros: «Oyeme con los ojos (...) pues me quejo muda» [211], así como la complejidad del sintagma, que se resuelve en la vocación latinizante de los numerosos quiasmos y retruécanos («poner riquezas en mi pensamiento/ que no mi pensamiento en las riquezas» [146])— o en configuraciones netamente gongorinas —«Tan bella, sobre canora» [8]; «Sáficos no sonoros las cantan» [62]; «tan regia ascendencia esclarecida/ si siempre verde rama» [215]— que hallan su expresión más característica en la violencia de la hipérbasis que se conjuga con lo hiperbólico:

> Lámparas, tus dos ojos, Febeas
> súbitos resplandores arrojan:
> pólvora que, a !as almas que llega
> Tórridas, abrasadas transforma. [61]

A los numerosos cultismos introducidos por Góngora —*luciente, joven, canoro, esfera...*— añade otros, así como la creación de neologismos, actitud que tiene en Quevedo a un maestro; en sus versos, *faetonizar* o *icarizar* [43], *efenizar* o *salamandrar* [48], son vocablos para metamorfosis posibles. Pero hay además aspectos que señalan su singularidad, especialmente esa llaneza que anula la polaridad entre lo aristocrático y lo vulgar, tan frecuente en su tiempo, así como la autorreflexividad, donde lo metaliterario



es fórmula poética; los signos de la escritura son «lágrimas negras de mi pluma triste» [189] en el luto por la muerte de Laura; el fénix «hace de cuna y tumba / *diptongo* tan admirable» [48]; y en el retrato a una dama se juega con la coincidencia del vocablo pie para la parte del cuerpo y del verso, de modo que los octosílabos del poema derivan hacia un jocoso pie quebrado:

> ...tiene Fili; en oro engasta
> pie tan breve, que no gasta
> ni un pie [132]

La crítica literaria se incluye también en los versos, como en el mencionado ovillejo que cuestiona la validez de las metáforas que el uso ha invalidado, o en el poema [50], donde se elogian las características del romance y su «altiva humildad», para dignificar las coplas populares y su prodigiosa musicalidad y valor estético. Por otra parte, el humor será también nota distintiva, no sólo en las parodias comentadas, sino asimismo como expresión de ingenio:

> Mío os llamo, tan sin riesgo,
> que al eco de repetirlo,
> tengo ya de los ratones
> el Convento todo limpio [11]

La misma inquietud creadora se extiende al dominio de la métrica: no en vano Tomás Navarro, al describir las estructuras versales de este período. le da un papel protagonista en la tetralogía que compone su inquieta e ingeniosa curiosidad con Cervantes, Lope y Góngora[24], al tiempo que destaca numerosas composiciones suyas, como un romance con triple rima en el último verso de cada cuarteta («Las que arrojas hojas rojas»). Efectivamente, la poetisa novohispana va a proyectar su ingenio para extremar lo lúdico en numerosas composiciones, como demuestran, por ejemplo, su laberinto endecasílabo [63], escrito para que la condesa de Galve felicite al virrey en su cumpleaños y que admite tres lecturas, o los sonetos que a partir de rimas cacofónicas propuestas ofrecen enredos amorosos con tono divertido y jocoso, y un dominio de los registros vulgares del lenguaje que no tiene nada que envidiar a Quevedo:

> Dime si es bien que el otro a ti te *estafe*
> y, cuando por tu amor echo yo el *bofe*,
> te vayas tú con ese mequetrefe...

En conjunto su don para la versificación se constata por igual en las composiciones de encargo y las nacidas de la verdadera inspiración, en las

[24] *Tomás Navarro,* Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, *Nueva York, Las Américas, 1966: 287.*

que recogen motivaciones nuevas y en las que asedian a la tradición. Es el caso del notable soneto dedicado a la historia de Píramo y Tisbe, que reproduce en sus aliteraciones el ritmo funeral y solemne de la tragedia. Por ser un lugar común bien conocido la autora no se detiene en la fábula y tan sólo la sugiere en versos que ese eco tan presente en sus estrofas repite para la eternidad.

El doble viaje hasta aquí realizado a través de los versos de Juana de Asbaje y de su pervivencia en la escritura de nuestro siglo nos devuelve una vez más al interrogante inicial para ofrecernos algunas respuestas o claves posibles. Su modalidad barroca se nutre de la pasión agónica que signa su tiempo, pero sólo en la luna de ese espejo encubridor del secreto equilibrio que atempera con la razón su sentir convulso. Así, la originalidad que le niegan quienes consideran mimética su escritura, como Pedro Salinas[25], se ve restituida con el paso del tiempo, testimonio de la valía y modernidad de su verso, que Alfonso Reyes[26], Dario Puccini[27], Octavio Paz y tantos otros han reivindicado, al igual que, más recientemente, las lúcidas declaraciones de Sánchez Robayna: «Tal vez no haya mayor originalidad que la de aquella obra que nos obliga a releer la tradición. Ningún poema como *Primero Sueño* ha influido tanto sobre las *Soledades*»[28].

Efectivamente, escritura de la diferencia desde la fecunda metamorfosis de los modelos y canto de cisne de un barroco crepuscular que prefigura poéticas futuras, la poesía de Juana de Asbaje con su genio y rebeldía. su mestizaje y apertura, así como esa claridad que los modos de su época no llegan a encubrir prevalece por su modernidad que a partir de sus versos «porque va borrando el agua/ lo que va dictando el fuego» –afirma el poeta cubano Roberto Fernández Retamar en el poema que le dedica:

Nada ha borrado el agua, Juana, de lo que fue dictando el fuego.
Han pasado los años y los siglos, y por aquí están todavía tus ojos
(...) Y ponemos el ramo de nuestro estupor
Ante la pirámide solar y lunar de tu alma
Como un homenaje a la niña que podía dialogar con los ancianos
de ayer y de mañana.

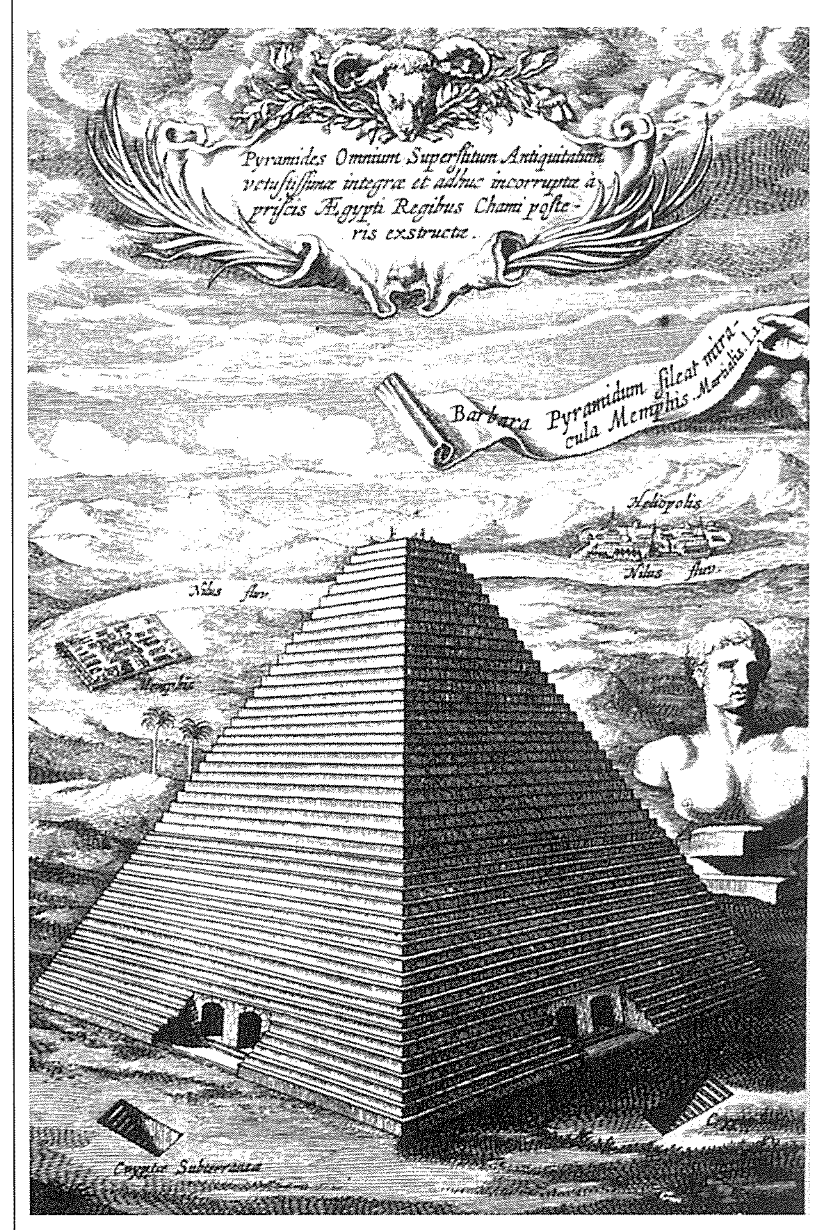
Selena Millares

[25] *«Ni su estilo poético, ni su concepción de lo poético aspiran a originalidad alguna (...) Sor Juana ni trae ni profundiza ninguna concepción o lenguaje poético. Su don está en el acento de gracia femenina, en las delicadezas de matiz que añade a concepciones poéticas descubiertas por otros» (1940), 1983: 148.*

[26] *«Sorprende encontrar en esta mujer una originalidad que trasciende más allá de las modas con que se ha vestido. Sorprende este universo de religión y amor mundano, de ciencia y sentimiento (...) y hasta una clarísima conciencia de las realidades sociales: América ante el mundo, la esencia de lo mexicano, el contraste del criollo y el peninsular, la incorporación del indio, la libertad del negro, la misión de la mujer, la reforma de la educación...», en* Letras de la Nueva España, *México, FCE, 1948.*

[27] *«L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz (poesia, prosa, teatro) si presenta, dunque, come un raffinato e pur tenace prodotto di serra, nutrito di linfe e succhi sotterranei, quasi un prezioso e inusitato trapianto* in extremis *di poetiche in via di lento dissolvimento o di lunga metamorfosi», 1967: 89.*

[28] *Andrés Sánchez Robayna,* Para leer el «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz, *México, FCE, 1991: 200.*



Pirámide de Cheops, A. Kircher: *Turris Babel*

«Plebe humana y angélica nobleza»

Los villancicos de sor Juana Inés de la Cruz

En el primer juego de villancicos de sor Juana, compuesto en 1676 con motivo de la Asunción de la Virgen María, el cielo y la tierra compiten en una apuesta por saber cuál de ellos sería mejor posada: si el cielo, porque a él subió María a triunfar, o la tierra, porque a ella bajó Dios a padecer. A este juego de recorridos verticales, del que están llenos los villancicos sorjuanianos, pone fin —en una salida airosa y diplomática— la consideración de que la misma repercusión y trascendencia tienen la subida de María como la bajada de su hijo, de manera que ambos contendientes quedan amablemente de acuerdo. Más adelante, se vuelve a la verticalidad y también se vuelven a conciliar sus dos polos, esta vez entre otras coordenadas distintas, cuando se dice: «A la aclamación festiva / de la jura de su Reina / se juntó la Plebe humana / con la Angélica nobleza»[1]. Es decir, al conjunto de personajes —alegóricos, religiosos, legendarios o fabulosos— que venían participando en este juego de villancicos, se incorpora un grupo nuevo perteneciente a lo que en otro lugar de ese mismo villancico se llama «humano linaje». Desatendiendo a la «Angélica nobleza», me detendré exclusivamente en este grupo del que hay que aclarar que, aunque se refiere a lo humano, no incluye nunca al rey y a la nobleza sino a otros personajes muy distantes de ellos. De ahí en adelante, en los villancicos siguientes, podrá encontrarse un repertorio de figuras sociales, miembros todos de esa «plebe humana», que, precisamente por recurrir sólo al pueblo llano, al mexicano de a pie, son los que dan el tono popular a la obra de sor Juana y la han hecho merecedora de conquistar un lugar dentro de la faceta social de la literatura, ya que para algunos, como Chávez, constituyen «la más genuina y típica manifestación democrática»[2].

Los juegos de villancicos de sor Juana se organizan en tres partes llamadas nocturnos, que a su vez se componen, por lo general, de otras tres

[1] *Sor Juana Inés de la Cruz:* Obras Completas. *Tomo II. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. FCE. México, 1952. Todas las citas de la obra de Sor Juana se harán por esta edición, mencionando el número de la página correspondiente.*

[2] *Ezequiel A. Chávez:* Sor Juana Inés de la Cruz. Ensayo de psicología. *Ed. Porrúa. México, 1970.*



partes, de modo que cada juego aparece dividido en ocho o nueve villancicos. Suele ser el último el que da entrada a los componentes de la «plebe humana» y se llama «ensalada» o «ensaladilla» por la gran variedad de ingredientes que la componen: variedad de lenguas, de personajes, de estrofas etc.

Estas «ensaladas», que son lo que aquí nos interesa, se habían extendido en gran medida desde sus orígenes, algo remotos para Sor Juana ya que las primeras conocidas se habían publicado casi un siglo antes que las suyas. José Antonio Mayoral conjetura que el género, «sinónimo de peculiares "acrobacias" del hacer poético», debía gozar de una gran popularidad por «la frecuencia con que aparece al frente de ciertas composiciones recogidas en toda suerte de Cancioneros, Romanceros, Flores, Florestas, Vergeles, Silvas o Selvas, Ramilletes, Primaveras...»[3]. Y además porque el término actuaba como una especie de «denominador común», como una forma de «sobredenominación», que se aplicaba a ciertas composiciones consideradas como propias de la tradición popular, aunque fuesen géneros cultivados con bastante frecuencia por poetas denominados cultos.

La ensalada, arraigada, pues, como género de la tradición popular pero no desdeñada en absoluto por los poetas cultos, permite a Sor Juana dar entrada a un gran número de personajes cotidianos de la índole más diversa: por su procedencia, cultura y lengua, junto a los indígenas se encuentran los africanos, y de la península podemos hallar algún vizcaíno, gallego y portugués; los mestizos y los criollos aparecen en función de algún oficio: monaguillos, sacristanes y seises de la Capilla, bachilleres y poetas, cocineras y vendedores de minucias.

Quizás la mayor innovación de Sor Juana en este repertorio, reside en la inclusión de los indios y la utilización de la lengua nahuatl para algunos de sus villancicos. Mientras que Octavio Paz[4] piensa que «probablemente sor Juana contó con la ayuda de alguien que conocía bien el nahuatl», Georges Baudot, al contrario, afirma que Sor Juana lo conocía bien. Y lo que a él le sorprende es que siendo el nahuatl «el idioma de su infancia que, por otra parte, era también el de la calle en la capital virreinal de entonces», toda su obra en esa lengua se reduzca a dos tocotines que se publicaron en 1676 y 1677. Baudot valora, en el primer tocotín, escrito exclusivamente en la lengua de los aztecas, «la excelsa calidad del idioma nahuatl..., que en verdad toma obvias raíces en un conocimiento íntimo y familiar de la lengua de Nezahualcoyotl»[5].

Del segundo, en el que se mezclan el castellano y el nahuatl, destaca la habilidad para insertar «lo azteca» en la convención literaria española. Pero salvo estos dos ejemplos, Sor Juana no vuelve a utilizar el nahuatl en su obra, pese a que en la inscripción del retrato hecho por Juan de

[3] *José Antonio Mayoral: «Poética y retórica de un subgénero popular. Los villancicos-ensalada de Sor Juana Inés de la Cruz». En* Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. *Actas del XIII Congreso del IILI. Ed. de la Universidad Complutense. Madrid, 1987.*

[4] *Octavio Paz:* Las trampas de la fe. *Ed. Seix Barral. Barcelona, 1982.*

[5] *Georges Baudot: «La trova nahuatl de Sor Juana Inés de la Cruz». En Beatriz Garza e Ivette Jiménez:* Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig. *El Colegio de México. México, 1992.*

Miranda dice «escribió muchos y elevadísimos poemas latinos, castellanos y mejicanos». Cuando los indios vuelven a aparecer en sus villancicos, no hablan en nahuatl sino en un español fonéticamente algo deformado, pero siempre vinculado al ritmo del tocotín.

La presencia de negros ya era una tradición en la literatura clásica española que sor Juana integra, sin duda guiada también por la realidad de una extensa población de esclavos africanos en México. Pero el papel que desempeñan en sus villancicos es el mismo que en la literatura española: incorporar ciertos ritmos musicales, llevar la parte cómica, propiciar juegos cromáticos, etc.

Mientras que el indio aparece sólo esporádicamente en algunos villancicos, el negro es una figura que mantiene su presencia con mayor asiduidad y ha sido ya objeto de estudio en distintas ocasiones, por lo que no insistiré más en ello. Únicamente me interesa destacar que la inclusión del negro ofrece a sor Juana la posibilidad de ampliar registros lingüísticos con las deformaciones fonéticas y sintácticas de su jerga, y de desplazarse socialmente por otros ámbitos: el de los esclavos de los obrajes y el de los oficios domésticos como cocineros y vendedores de comida.

De igual modo, los mestizos, aunque hablan en castellano, le permiten incorporar a personajes que habitan en los barrios que rodean el centro de la capital mexicana, reservado para la nobleza entonces y dar un panorama más completo del conglomerado social urbano.

Por otra parte junto al latín eclesiástico, que a veces alterna con el castellano, sor Juana también utiliza un latín híbrido y empedrado de voces castellanas. Un latín macarrónico de estudiantes y sacristanes, «latinajos» empleados con fines cómicos pero que traslucen las hilachas de una clase social con cierto acceso a la cultura, pero pobre, que trata de mantener las apariencias haciéndose inaccesible por la lengua. Es muy notable el diálogo de sordos que se produce entre un bachiller pedante «que escogiera antes ser mudo / que parlar en castellano» y uno llamado «bárbaro» porque no sabe latín, en el villancico dedicado a San Pedro Nolasco en 1677:

Hodie Nolascus divinus
in Caelis est collocatus.
—Yo no tengo asco del vino,
que antes muero por tragarlo
—*Uno mortuo Redemptore,*
alter est Redemptor natus.
Yo natas buenas bien como,
que no he visto buenos natos.
—*Omnibus fuit Salvatoris*
ista perfectior Imago.

—Mago no soy, voto a tal,
que en mi vida lo he estudiado.
—Amice, tace: nam ego
non autor sermone Hispano.
—¿Que te aniegas en sermones?
Pues no vengas a escucharlos.
—*Nescio quid nunc mihi dicis,*
nec quid vis dicere capio.
—Necio será él y su alma,
que yo soy un hombre honrado. (p. 41)



Otra de las lenguas que utiliza sor Juana es el portugués, o el español aportuguesado, por boca de un personaje que, ajustándose a la bien ganada fama de los portugueses, es navegante en un villancico dedicado a San Pedro, el Apóstol de la barca. También están representados los campesinos en la persona de un vizcaíno que habla mezclando el castellano con el euskera, que ella reclama como la lengua de sus antepasados:

> Nadie el vascuence murmure
> que juras a Dios eterno
> que aquesta es la misma lengua
> cortada de mis Abuelos. (p. 98)

Tal cantidad de personajes variopintos induce a pensar en una puesta en escena de tintes teatrales con la participación activa de los mismos personajes aludidos: nada descabellado, puesto que muchos críticos han considerado los villancicos como un género dentro de la literatura dramática (Chávez, Henríquez Ureña, Reyes). Cabría pensar, pues, que todos esos personajes fueran los actores mismos de los villancicos. Si una sor Juana «demócrata» escribe como portavoz de un pueblo, quién mejor que él para interpretarse a sí mismo, hablar en su propia lengua o en su jerga, pronunciar sus propios voces, y dejarse oír por todos. Qué fácil imaginárselos en un festejo donde podríamos verlos dialogando, cantando o bailando, componiendo una escena de tonalidades populares con plena participación de diversos estamentos sociales. Podríamos pensar en algo parecido a los grandes festivales folclóricos y populares que hoy día se hacen en estadios deportivos o en plazas al aire libre, pero cambiando el escenario profano por un templo. Alfonso Reyes los ve de manera semejante:

> Hacia fines del siglo XVII, cunde la gustosa primavera de villancicos, de lo mejor en el tipo religioso-popular, lo más cantarín, lo más animado, en ambiente de verbena con farolitos y cadenas de papel de China[6].

Pero antes de acatar esta idea sería necesario conocer todas las características del entorno: saber para cuándo y dónde se compusieron y quiénes participaron realmente.

En primer lugar hay que recordar que se escribieron para distintas festividades religiosas porque a partir de 1630 los villancicos habían dejado de ser exclusivamente —como en su origen— una composición escrita para conmemorar la Navidad de los pastores de Belén. A partir de esa fecha se denominó villancicos a las composiciones de los maitines en las fiestas religiosas. Los maitines son las primeras y más extensas de las horas canónicas antiguamente llamadas «vigilias nocturnas». El rito se iniciaba

[6] *Alfonso Reyes: «Teatro misionero». En* Letras de la Nueva España, *FCE, Col. Tierra Firme. México, 1948.*



con una introducción a la que seguían unas partes llamadas «nocturnos» porque se celebraban por la noche. Según su categoría, las fiestas constan de uno o tres nocturnos compuestos de tres salmos cada uno. Las fiestas de primera y segunda clase se dilatan en tres nocturnos, y sor Juana sólo compuso para fiestas de primera categoría: de ahí la división de sus villancicos en tres partes, fórmula que llegó a imponerse en México a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Ahora bien sor Juana compuso sus villancicos con una finalidad clara y manifiesta: la de ser cantados en la catedral, tal y como reza en casi todos los encabezamientos de las portadas donde se registra la finalidad del canto como un hecho consumado, ya que en todos se dice «villancicos que se cantaron» no «que se cantarán». Es el primer dato que se ofrece y el que aparece destacado en letras de mayor tamaño; después se consigna el lugar, es decir en qué catedral se cantaron, después el motivo del villancico y, en último término, el año en que se compusieron.

Entonces, como piezas que se escribieron para ser cantadas, en la mayoría de los villancicos se aclara al pie de la página esta condición mediante una fórmula que dice así: «compuestos en metro músico por» y a continuación el nombre del compositor correspondiente de la catedral a la que fuesen dedicados. Se sabe que la impresión era un factor secundario (ya se ha visto cómo en el encabezamiento su mención o no aparece o aparece en último lugar). Se editaban en folletos sin mayor rango literario y muchos de ellos incluso sin el nombre de su autor; de ahí la necesidad de que algunos villancicos se le atribuyeran a sor Juana sin la certeza que le otorga una firma.

Si todo juego de villancicos se compone en función de la música y el canto, cada una de sus partes requerirá una modalidad musical que ejecute ritmos y melodías diferentes. Las «ensaladas», las que dan cabida a la plebe humana, también debieron estar vinculadas a la música desde sus comienzos, como puede desprenderse de la primera definición del género donde ya se hace especial mención a su vertiente musical. Es Juan Díez de Rengifo quien en su *Arte Poética* de 1592 dice:

> Ensalada es una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música; y por eso se llama Ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva[7].

Pocos años después, Luis Alonso de Carballo en su *Cisne de Apolo* (1602) destaca de la ensalada su variedad de «lenguas, consonancias, coplas y versos, sin guardar orden en la compostura»[8]. Y poco antes de que Sor Juana escribiera sus ensaladas, Covarrubias dice «y porque en la

[7] *Juan Díez de Rengifo:* Arte Poética. *Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.*

[8] *Luis Alonso de Carballo:* Cisne de Apolo. *Edición de A. Porqueras Mayo. CSIC. Madrid, 1958.*

ensalada echan muchas yerbas diferentes..., llamadas ensaladas un *género de canciones* que tienen diversos metros, (...). Estas componen los maestros de capilla para celebrar las fiestas de la Natividad»[9].

En México, como en España, el maestro de capilla era la máxima autoridad musical de la catedral y el acceso a ese puesto se obtenía tras un arduo concurso. La relación de la Iglesia colonial con la música es muy importante, tanto por su primera labor educativa como por la posterior tarea creativa que ya había comenzado en época de sor Juana. Y, desde luego, la música y el canto cumplían la función de dar mayor solemnidad a los actos religiosos. Las catedrales habían llegado a tal grado de maestría que preparaban músicos profesionales, hijos de españoles o mestizos que recibían una espléndida educación musical del maestro de Capilla y sus ayudantes. Sor Juana debía mantener una estrecha relación con los rigurosos maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca ya que sus villancicos se compusieron para cantar y solemnizar distintas festividades religiosas de primera clase, como ya hemos dicho, y ellos debían velar por la categoría y la calidad musical de los actos más importantes de su catedral. El modelo de todas ellas es la catedral de Sevilla, que había recibido en 1547 del Papa Pablo IV una bula privilegiando los ritos en el campo de la polifonía vocal. La preponderancia de la música de la escuela sevillana formó parte inevitablemente del repertorio exportado a México, pero poco a poco los fondos musicales de sus catedrales se fueron abasteciendo con composiciones propias y originales.

Es muy probable que la misma sor Juana compusiera la música para algunos de sus villancicos, pues había demostrado tener conocimiento suficiente de música como para hacerlo, pero no nos queda constancia de ello. Se sabe por ella misma, según le cuenta a la condesa de Paredes, que escribió un tratado de música, hoy perdido, que llevaba por título *Caracol*. Es Clara Campoamor, a través del padre Calleja, quien asegura que sor Juana estudió música ya dentro del claustro «para complacer a la comunidad» y que fue ella misma la que compuso la música de varios de sus villancicos[10].

Pero la música de la mayoría de los villancicos tiene autor conocido y fue compuesta por importantes maestros de capilla de las catedrales para las que se escribieron, porque precisamente ese «cargo implicaba la obligación de componer música dedicada expresamente para ser ejecutada en los actos litúrgicos y religiosos»[11]. El primer compositor de sor Juana fue José de Loaysa y Agurto, maestro de capilla de la catedral de México, que compuso al menos cinco juegos para textos de sor Juana entre 1676 y 1685. En menor medida también colaboró con ella más tarde el maestro Miguel Mateo Dallo y Landa de la catedral de Puebla. Pero el músico más

[9] *Sebastián de Covarrubias:* Tesoro de la lengua castellana o española. *Turner. Madrid, 1977.*
[10] *Clara Campoamor:* Sor Juana Inés de la Cruz. *Emecé editores, Col. Buen Aire. Buenos Aires, 1944.*
[11] *Jesús Estrada:* Música y músicos de la época virreinal. *México. Ed S.E.T. y Diana, 1973.*



cercano a sor Juana, primero en la catedral de Puebla y después en la de México, fue el maestro Antonio de Salazar: sustituyó en 1688 a Loaysa en la catedral de México y ocupó el maestrazgo de la capilla durante 27 años, en el transcurso de los cuales realizó la obra más extensa y variada de todos los maestros de capilla de la época colonial mexicana. Con su intervención se llega al período de máximo esplendor musical de la catedral de México ya que, entre otras muchas iniciativas, formó músicos organistas entre los jóvenes con talento musical, incorporando tres de ellos a la catedral, y organizó un coro seleccionando él mismo a los cantores.

Uno de los aspectos más importantes de la obra del maestro Salazar reside en la composición de villancicos sobre textos poéticos entre los que se encuentran los de sor Juana. Para su ejecución contaba con un impresionante despliegue de medios, de modo que podía llegar a emplear hasta 15 instrumentos, recurrir a tres coros o armonizar once voces distintas, utilizando un lenguaje musical a tono con los textos que los informaban y tratando de ajustarse a las teorías musicales imperantes en su época. Todo ello nos da una idea del calibre musical de los villancicos de sor Juana ejecutados para incrementar la solemnidad de las fiestas religiosas celebradas en el edificio de mayor rango social: la catedral. Pero tanto el lenguaje literario como el musical se popularizan en las ensaladas con lenguas y ritmos afines al pueblo que escucha, con la finalidad de hacerse más comprensibles y captar mejor su adhesión: Antonio de Salazar, abandonando los procedimientos tradicionales escolásticos de la música polifónica, y sor Juana Inés abogando por las lenguas y jergas habladas en México en detrimento del latín, que no era entendido ya por la mayoría. Al menos eso se deduce de lo que dice un personaje:

> Bueno, está el Latín; mas yo
> de la Ensalada, os prometo
> que lo que es deste bocado,
> lo que soy yo, ayuno quedo (p. 94).

La calidad de la música y de la letra de los villancicos, la pompa de los actos religiosos que los motivaban y el número de fieles que asistía, exigían una organización cuidadosa que configuraba los elementos de una fiesta de alta calidad y ya sabemos, por múltiples estudios que así lo testifican, la predilección que sentía por las fiestas la sociedad del barroco y que por muy religiosas que fueran algunas de ellas, no estaban exentas del espíritu festivo del siglo XVII, que, como indica Irving Leonard, se extendió especialmente por las ciudades y las poblaciones grandes, con una finalidad muy concreta:



La severidad de las leyes y normas sociales estuvo mitigada y la ardua rutina interrumpida por celebraciones públicas y días de fiestas tan numerosos que producían largos paréntesis en el año natural. Festivales religiosos y cívicos, organizados con la pompa, la ceremonia y el despliegue pródigo que la mente barroca tan fácilmente ingeniara, se multiplicaban en vano esfuerzo para satisfacer la demanda creciente de espectáculos, característica del siglo XVII[12].

Y un auténtico espectáculo resultaba la celebración de los maitines en la catedral, con los villancicos de sor Juana. Un espectáculo que requería, como sugiere Octavio Paz[13], una rigurosa organización burocrática compuesta no sólo por autores, actores y público, sino también directores de escena, administradores y gerentes. Además, para la «puesta en escena» de los villancicos se requería la colaboración de un gran número de personas pues junto al poeta (y sin contar los impresores e ilustradores de los folletos) y al compositor, intervenían los músicos, los cantantes, los decoradores, los iluminadores, los ujieres, los acomodadores, etc.

Cabría preguntarse qué papel tiene la «plebe humana» —protagonista fundamental de las ensaladillas— dentro de este espectáculo que resulta de una organización tan cerrada y rigurosa, llevada a cabo por un equipo de expertos. A juzgar por lo que dice C-G. Dubois sobre las fiestas religiosas en general, no parece que tuvieran un papel muy importante:

Después del Concilio de Trento, el clero vuelve a tomar las riendas de las masas: la fiesta participativa se hace cada vez más rara. El oficio religioso se transforma en un espectáculo que llevan a cabo unos especialistas frente a un público que contempla (...) Las procesiones que se realizan en el exterior se transformarán en desfile de notables que participan habiendo reservado previamente los sitios de honor. Los demás les siguen. La manifestación religiosa barroca continúa en este estilo con una expresa voluntad de mantener el papel pasivo del público por medio de una demostración de poder destinada a causar "estupefacción"[14].

Dubois establece también una distinción entre la fiesta, más propia del Renacimiento, de carácter participativo, y el espectáculo, hacia el que aquélla evoluciona en el barroco, donde se produce una separación neta entre actores y espectadores. A esta modalidad barroca, José Antonio Maravall la denomina *fiesta por contemplación*, a diferencia de la *fiesta por participación* «en la cual todo va dirigido a aquellos que en ella intervienen» para regocijo de todos. En la *fiesta por contemplación* el público no tiene un papel activo, sólo mira y se asombra desde su sitio. Maravall confirma que «como él no forma parte del pequeño número de quienes tienen a su cargo el cuidado del espectáculo, el pueblo no distinguido acude en actitud de estricta pasividad»[15].

Todo el complejo sistema de relaciones que rodea la puesta en escena de los villancicos, parece contravenir la idea inicial de la que partíamos,

[12] *Irving Leonard:* La época barroca en el México colonial. *FCE., Col, popular. México, 1959.*
[13] *Octavio Paz:* Op. Cit.
[14] *Claude Gilbert-Dubois:* El manierismo. *Ediciones Península. Barcelona, 1980.*
[15] *José Antonio Maravall: «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», en José María Díez Borque (comp.):* Teatro y fiesta en el Barroco. *Ediciones del Serbal. Barcelona, 1986.*



suscitada por el aparente carácter participativo de los villancicos y, especialmente, de las ensaladas; contra lo dicho al principio, más bien resulta bastante difícil imaginarse al pueblo cantando y desafinando los poemas de Sor Juana, cuando todo estaba, como hemos visto, cuidadosamente organizado por manos de especialistas. La polifonía y la poliglosia patentes en los villancicos, parecen no implicar necesariamente una participación activa de la pluralidad social presente en la catedral, ya que cantaba un coro oculto y muy preparado musicalmente para actuar en los momentos más solemnes del ritual religioso.

Lo que no se puede negar es que la puesta en escena de los villancicos constituyera entonces un festival de masas, como proponíamos al principio, pero no hay que olvidar que era un festival religioso y no popular aunque, durante las fiestas religiosas, la catedral diera albergue a un todo social coherente y asentado, que era la ciudad entera. Pero ese todo se juntaba en la catedral de forma bien ordenada y diferenciada, desde la máxima autoridad hasta la plebe, cada uno en su sitio jerárquicamente establecido. Era, pues, un festival religioso en el que todos los estamentos se juntaban para alabar a Dios y mirar hacia el cielo, pero sin mezclarse, lo que servía para confirmar sus diferencias en la tierra y resultaba más una reafirmación de la verticalidad social que un reclamo de la horizontalidad. Lo que importaba era que Dios era el dios de todos y todos tenían que alabarle porque lo que debía imperar era el espíritu cristiano. Los espectadores eran sobre todo feligreses que acudían a un ritual religioso y esta condición de feligreses era lo que los unía en alabanza a la divinidad.

Además, hay que señalar que los personajes de la plebe humana, protagonistas de las ensaladas, poco o nada transmiten de su vida cotidiana, de sus problemas individuales o colectivos. La supuesta vertiente social de los villancicos, cede en favor de la preponderancia del factor religioso, que es lo que los reúne a todos en la catedral. Indios, negros y las demás figuras de la plebe humana se proyectan, sobre todo, como fieles y devotos cristianos, aunque se haya querido ver en los textos que los acogen un avance de la posterior literatura de compromiso político y protesta social.

El papel de los indios se asimila al de los negros, con la función de aligerar ciertos momentos, ilustrando los villancicos con gracias, chistes y adivinanzas: una función tópica dentro de la literatura española del siglo de oro. Si los indios quieren insinuar en algún momento cierto viso de descontento, sus palabras en nahuatl, una lengua ininteligible para otros que no fueran ellos mismos, llegaban a perder todo su efecto reivindicador al no hallar ningún eco entre quienes las escuchaban.

En el caso de los negros, su preocupación no se centraba tanto en buscar la igualdad social con los hombres de distinto color, como en reivindicar

su condición humana. Su peculiaridad cromática y su condición de esclavos son las constantes que les acompañan en los villancicos, donde sor Juana mantiene la concepción de lo negro asociado a lo feo y a lo impuro. Por eso un personaje alegórico los rechaza por su color:

Vaya, vaya fuera,
que en Fiestas de luces,
toda de purezas,
no es bien se permita
haya cosa negra. (pp. 26-27).

Cuando los negros podían haber protestado por esta distinción sólo reclaman el color blanco de su alma devota. La pretensión de igualdad con los blancos deriva de su creencia religiosa pero nunca de una situación social diferente:

Aunque Neglo, blanco
somo, lela, lela,
que il alma rivota
blanca sa, no prieta. (p. 27)

Sor Juana perdió aquí la ocasión de reivindicar la igualdad de las almas, en lugar de la supremacía de un color sobre otro. Y lo mismo en otros villancicos en los que la condición esclava de los negros parece suscitar sólo alguna leve sugerencia sobre la reclusión de su vida en el obraje. Ocurre en ciertas ocasiones que la asimilación del estado esclavizado de los negros a la categoría de María como esclava del Señor reduce cualquier signo de protesta y redunda en una postura conformista. María, modelo de conducta, se convierte, entonces, en un paradigma de esclava a seguir:

Esa si que se nomblaba
escrava con devoción,
e cun turo culazón
a mi Dioso serviaba:
y polo sel buena Escrava
le dieron la libertá (p. 13)

La actitud que se sugiere es la del buen comportamiento como esclavos, basada en la conformidad cristiana de acato de la voluntad divina y no en el reclamo de un derecho.

Escasa, como vemos, es la proyección social de estos personajes; tanto los negros, como los indios, como el resto de los protagonistas de las ensaladillas transmiten emociones relacionadas con la fe religiosa y adquieren importancia en función de la música, el canto y, a veces, del



baile. Ellos incorporan la veta popular a la música religiosa, con ritmos e instrumentos musicales de uso habitual entre el pueblo, como el calabazo y la guitarra, con la intención de llegar más fácilmente a un mayor número de público. Por eso un personaje dice:

Los que música no entienden
oigan, oigan, que va allá
una cosa, que la entiendan
todos, y otros muchos más.
¡Tris, tras;
oigan, que, que, que allá vá! (p. 138)

Sor Juana enfoca a sus personajes de la plebe humana, más que desde su perspectiva social, por su adhesión a la música y especialmente al canto. Lo importante no es su buena o mala aptitud hacia tales artes sino su voluntad siempre predispuesta hacia ellas porque, como dice uno de esos personajes, «el punto propio es cantar». Todos son personajes-cantores para alabar a Dios, la Virgen y los santos. Y de ellos, los cantantes por excelencia de la capilla son los seises: los únicos profesionales del canto en los ritos de la catedral que hacen verdaderas filigranas con sus voces, indistintamente en castellano y en perfecto latín. El contraste entre éstos y los sacristanes —sólo aficionados— permite a sor Juana hacer gala de su humor y de sus juegos verbales, como en el villancico de San Pedro Apóstol en 1677:

Coplas

Temblando, después del Gallo,
cantó un Sacristán cobarde,
que un gallina no fué mucho
que con el Gallo cantase.
Mezcló Romance y Latín,
por campar, a lo estudiante,
en el mal Latín lo gallo,
lo gallina en buen Romance,
Válgame el *Sancta Sanctorum*
porque mi temor corrija;
válgame todo Nebrija,
con el *Thesaurus Verborum:*
este sí es *Gallo gallorum,*
que ahora cantar oí:
—*¡Qui-qui-riquí!*

Yo soy todo un alfiñiqui;
pues, Cielos, ¿qué es lo que medro
con Gallo que espantó a Pedro?
Metuo, timeo malum mihi.
¿Sólo por un tiqui-miqui
me tengo que estar aquí?
¡Qui-qui-riquí!
Luego que *Petrus negavit,*
este Gallo con su treta
le empezó a dar cantaleta:
continuo Gallus cantavit.
Si sic a Pedro, *qui amavit,*
le fué, ¿qué será de mí?
—*¡Qui-qui-riquí!* (p. 59).

Según Méndez Plancarte, las ensaladas venían al final de los villancicos para reflejar a los presentes «en atención a la fatiga de los fieles»[16], y no cabe duda de que la ausencia de complicados planteamientos teológicos o sociales, la sencillez del lenguaje y de los personajes, así como el humor que preside muchas de sus intervenciones, contribuían a ello. Además, este tipo de composición le permitía a sor Juana entrar alegremente desde

[16] *Alfonso Méndez Plancarte: Prólogo a las* Obras Completas *de Sor Juana. Ed. cit.*

la teología a otros campos menos comprometidos, como el de la gastronomía, por ejemplo, que le venía dado por la bisemia del término ensalada, tal la del villancico de la Asunción de 1690:

Introducción
1.—MIREN que en estos Maitines
se usa hacer una Ensalada;
y así, déme cada uno
algo para aderezarla.

Coplas
2.—Yo daré las lechugas,
porque son frescas,
y nadie mejor dice
una friolera.
3.—No negará la Patria
quien tal pronuncia,
que tanta friolera
es de Toluca.
4.—El aceite a mí juzgo
que me compete,
que es mi voz clara y blanda
como el aceite.
3.—Lo negarán los niños,
que aceite atizan,
porque traen de ordinario
sus lamparillas.
5.—Yo, por mi mucha gracia,
dar sal me place,
porque con mi voz tengo
quinientas sales.
3.—No esté tan engreído
con ese triple,
que la sal Mejicana
es tequesquite.
(p. 159)

Las ensaladas se presentan así como un muestrario de contrastes entre lo serio y lo entretenido, entre lo culto y lo popular; contrastes entre lenguas, razas, oficios, etc. Son una demostración de la variedad y la mezcla de elementos dispares que componen los villancicos, donde se enseñan también las riquezas del lenguaje poético y el lujo de las palabras. Los villancicos de sor Juana podrían ser un exponente de la aseveración de Claude Gilbert Dubois cuando dice que «el discurso barroco es un escaparate singular en el que se exhiben todos los productos preciosos y exóticos del vocabulario para placer de los sentidos»[17].

Además de este lujo verbal, el espectáculo en el que se insertan los villancicos, como toda fiesta pública barroca, era un medio de ostentación, una forma de deslumbrar y captar la atención y la voluntad del público. La fiesta de los maitines, que tanto cuidado presta a todos los recursos de su realización (la calidad de la música y de la letra, la organización minuciosa, el mejor edificio de la ciudad como escenario, etc) pretende, sin duda, asombrar y convencer a los feligreses. Maravall, en uno de sus estudios sobre el barroco, dice a propósito de la fiesta:

> Se emplean medios abundantes y costosos, se realiza un amplio esfuerzo, se hacen largos preparativos, se monta un complicado aparato, para buscar unos efectos, un placer o una sorpresa de breves instantes. El espectador se pregunta asombrado cuál no será el poder de quien todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa[18].

Habría que contestar que el poder que propicia este espectáculo de los maitines es muy grande porque procede de la unión de la autoridad reli-

[17] *Claude-Gilbert Dubois:* Op. cit.
[18] *José Antonio Maravall:* La cultura del Barroco. *Ariel. Barcelona, 1975.*

giosa y de la autoridad civil. La catedral, que la sede episcopal donde está la silla del obispo, con el tiempo fue más que eso ya que el rey era el patrón de la iglesia, y el virrey su vicepatrón, de donde resultaba un vínculo mucho más estrecho entre el brazo secular y el brazo religioso. Además, la catedral se construyó a costa de las rentas reales, y eso le creaba un estrecho lazo con el virrey, lo que la llevó a convertirse en la expresión, no sólo de la estructura religiosa y urbana, sino también del poder civil.

Si la gran razón del barroco, como afirman los investigadores de la época, es la de despertar y mover los afectos, buscar la adhesión de las masas para impedir que pudieran producirse actos desestabilizadores de la monarquía absoluta que ostentaba el poder, habría que pensar que el despilfarro de medios de la fiesta religiosa no sólo se debería a razones estéticas, que ponen a prueba la retórica del contraste y la exuberancia, ni tampoco sólo a motivos religiosos, que buscan los más grandiosos medios para alabar a Dios, sino que también puede deberse a motivos políticos, que tratan de mantener inalterable el virreinato, con muestras de su enorme poder.

No cabe duda de que sor Juana formaba parte del grupo, «más informal pero no menos eficaz» de artistas y escritores que apoyaba a la corte virreinal y contribuía con sus obras a la estabilización y permanencia de la misma porque, en última instancia, ella colaboraba activamente, además de con otras actividades, en ceremonias, como esta de los maitines, que aunque se generaban por un motivo puramente religioso, terminaban adquiriendo una función social y, como dice Paz, «en el sentido recto de la palabra, también política»[19].

Puede afirmarse que estos tres factores (estéticos, religiosos y políticos) son los que condicionan la magnificencia de los villancicos y, por su índole contrastiva y abarcadora, también son los que determinan la inclusión de los personajes de la plebe humana, que completan el espectro de la sociedad del virreinato que asistía a los maitines. Mientras que las fiestas civiles estaban muy compartimentadas y se organizaban exclusivamente por estamentos, en las fiestas religiosas se convocaba a todo el mundo y en la catedral, como un espejo del estado de la sociedad, se reproducía el modo de relación del poder político y religioso con la masa de los súbditos. Con la proyección de los sentimientos de los personajes de los villancicos intensificados por la música y el canto, se avivan y se captan también las emociones de los asistentes, que sin dejar de ser feligreses, son también súbditos, y se les predispone emotivamente para su apacible integración en el todo social del que participan.

En ese sentido sí se podría atribuir la denominación de poesía social a los villancicos de Sor Juana, teniendo en cuenta que en el siglo XVII,

[19] *Octavio Paz:* Op. cit.

poesía social no significaba crítica y oposición a un sistema sino celebración del orden social establecido y de su ideología. Sor Juana con sus villancicos cultiva una literatura comprometida a fondo con las vías del orden y la autoridad, aunque a veces su relación con las altas jerarquías fuese más o menos problemática; de ahí que su mirada a la plebe humana de las ensaladas no responda a una necesidad de reivindicar los problemas de los que ocupan los lugares más bajos, sino de confirmarlos en ese lugar dentro del cuerpo social, muy lejos del rey y la nobleza que ocupaban los puntos más altos de esa vertical que en los villancicos se erige como una línea recta e inamovible.

Juana Martínez Gómez



Los empeños de Sor Juana

Señor, bien veo que mejor se debería callar
Cristina de Pisán

Las guías de viaje casi nunca nos advierten que los monumentos ilustres merecen el rodeo de la espera. Y sin embargo, es tal la opacidad de la historia, que el acercamiento a sus testimonios más suntuosos sería ilusorio sin una íntima renuncia. La inmersión de la conciencia —continuamente acosada por su propia disonancia y por el estruendo universal— en lugares de una radical extrañeza nunca hará buenas migas con el principio de la visita cronometrada. Nuestro siglo ha hecho de la rapidez y la «comunicación» virtudes cardinales; en cambio, los grandes arquitectos del pasado no olvidaban nunca que las piedras angulares, en la resistencia de los materiales, son el peso del tiempo y las alas del silencio.

Algunas obras literarias manifiestan de entrada la misma resistencia fundamental; no porque en su frontón lleven inscrita en filigrana la advertencia del filósofo: «No entre quien no sepa geometría», sino porque exigen del lector un lento y largo aprendizaje. Esto es especialmente válido para la obra de sor Juana Inés de la Cruz y la sociedad que la vió nacer: la Nueva España del siglo XVII. Para la restitución tanto de la una como de la otra, hacía falta un poeta a la vez historiador: Octavio Paz ha demostrado que esta combinación no era necesariamente contra natura. En la obra titulada *Sor Juana Inés de la Cruz* o *las trampas de la fe*[1], el escritor mexicano nos da las claves de una época y del universo imaginario de esta religiosa-mujer de letras que ya en su época recibió el apelativo de la Décima Musa y fue celebrada tanto en Europa como en América.

Múltiples líneas de fuerza atraviesan la obra de Octavio Paz, pero es posible señalar tres temas dominantes: la historia del México colonial a través de la biografía de sor Juana; el análisis de una obra poética que es, sin lugar a dudas, una de las cumbres del concierto barroco; por último, la crónica de un destino poco común: el de una mujer que no fue sólo la última musa (temporalmente), sino la primera feminista de América.

[1] *O. Paz,* Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. *El libro apareció en francés al mismo tiempo que una selección de textos de Sor Juana:* El Divino Narciso.



Muchos críticos han señalado el aspecto colosal de la investigación emprendida por Octavio Paz —modelo de biografía literaria, de crítica histórica y de hermenéutica—. Y muchos comentadores no han podido ocultar su sorpresa ante la riqueza y la complejidad de los virreinos del Nuevo Mundo. Hemos adquirido la lamentable costumbre de reducir América Latina a una serie de rasgos folklóricos y siniestros lugares comunes: miseria, ignorancia, violencia, corrupción, represión. Las *realia* del siglo XVII estaban muy lejos de estos siniestros tópicos periodísticos: Nueva España era más próspera y civilizada que, por ejemplo, Nueva Inglaterra, y Boston, comparado con Puebla, no era más que un modesto burgo.

En cambio, el estilo de sor Juana nos resulta mucho más familiar. Aunque es en el barroco donde la psicología criolla encontró un terreno privilegiado, la poesía de la religiosa despierta múltiples ecos. Es como una galería de espejos donde vemos reflejarse a Góngora y a Gracián, a Marino y Guido Casoni, John Lily y Agrippa d'Aubigné; la pincelada de Rubens y los cuadros de su equivalente dramático: el teatro de Vondel. La obra poética de sor Juana se inscribe en uno de los grandes movimientos de la literatura occidental, el denominado, según las latitudes, marinismo, eufuismo o gongorismo. Pero la fascinación por la muerte, una de las características del barroco, no podía dejar de exacerbarse en el injerto americano de la tradición española. «Piramidal, funesta, una sombra» se aparece en el *incipit* del *Primero sueño*, uno de los poemas más logrados de sor Juana. La conciencia de la falta, del pecado original, toman en México una dimensión particular, no solamente en la mentalidad de los mestizos (que forman la inmensa mayoría de la población), sino también en la de los criollos y los indios[2]. Trasladado al antiguo imperio azteca, el barroco no fue sólo la sombra proyectada de España: se convirtió en un *precipitado* del espíritu mexicano.

El largo poema *Primero sueño* merecería por sí solo un lugar de honor en la historia de la poesía barroca y preciosista. No es éste sin embargo mi propósito. La personalidad de sor Juana nos interpela de forma mucho más aguda en virtud de la exigencia y la determinación que la sostuvieron a lo largo de toda su vida. En efecto, aunque sor Juana haya cuidado su imagen literaria, su primera reivindicación no fue el derecho al reconocimiento en tanto que mujer de letras, sino el *derecho al conocimiento en tanto que mujer*. Nadie como ella, en esa época, dio testimonio de semejante resolución, acompañada de semejante ardor, de tan gran talento, de tan hermoso valor. Por eso me ha parecido interesante detenerme en la Respuesta a *Sor Filotea de la Cruz*, el primer manifiesto feminista de la historia de Occidente[3]. Este texto, de unas cuarenta páginas, es el testamento intelectual de sor Juana.

[2] *Cf. el ensayo fundador de Octavio Paz,* El laberinto de la soledad, *y, en particular, el análisis del «malinchismo» (por Malinche, la amante-intérprete india de Cortés, la chingada - la madre violada).*

[3] *«Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz».*



Para comprender el alcance de la *Respuesta,* es indispensable ubicarla en su contexto, resumiendo las principales etapas de la vida de Sor Juana.

Nacida alrededor de 1650, en un pueblo situado al pie del célebre volcán de Popocatépetl, sor Juana es la hija natural de Pedro de Asbaje, probablemente de origen vasco, y de Isabel Ramírez, de origen castellano. La educaron su madre y su abuelo materno, pues no conoció a su padre. A los nueve años, fue confiada a una hermana de su madre que se había casado con un hombre influyente y vivía en México. A los dieciséis, ingresa en la corte como dama de compañía de la marquesa de Mancera, virreina de Nueva España. Se sabe que la futura profesa brillaba en palacio tanto por su inteligencia como por su gracia, y que no le faltaban galanes. Pero, negándose a ser «un muro blanco donde todos quieren garabatear», entró en el convento de San Jerónimo (un nombre predestinado) a la edad de veintiún años. «Entréme religiosa», se lee en la *Repuesta,* «porque aunque conocía que tenía el estado cosas (...) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (...) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola». Mucho se han glosado (incluso enfatizado) los móviles de este retrato y, como es usual, el psicoanálisis tipo *prêt-à-porter* no ha dejado de aportar sus revelaciones dignas de revistas especializadas. Pero, más allá de las hipótesis y las elucubraciones, hay dos puntos indiscutibles: por una parte, las reglas de la vida conventual eran muy laxas, y la clausura, bastante relativa; la celda era en realidad un apartamento (con criadas) donde se recibía, se discutía de filosofía, se recitaban versos, se escuchaba música, donde se encontraba, sobre todo, tiempo para leer: sor Juana llegará a reunir más de 1.500 volúmenes. Por otro lado, la joven mexicana no tenía padre ni dote: ¿acaso tenía elección? Mucho antes que Virginia Woolf, había comprendido que, para asegurarse su autonomía, una mujer necesita «una habitación propia y cinco mil libras de renta»[4]. La vida monástica le procuraba la habitación y la aliviaba de la carga más detestable: las *phynances**, como escribía Jarry.

El virrey y su familia, clérigos y seculares frecuentaban el convento. Se ofrecían espectáculos de danza, representaciones teatrales, y era una época en la que se cortejaba a las monjas. Así, desde su celda, sor Juana participa en la vida literaria y mundana de México. Lleva a cabo una intensa actividad creadora, escribe tanto para la Iglesia como para la corte, para las grandes fiestas religiosas y profanas. Su obra no sólo es abundante, sino también variada: sonetos, décimas, *romances, loas, villancicos***; comedias, tratados de música, reflexiones sobre moral. Compone

[4] *Virginia Woolf,* Una habitación propia.

* *Juego de palabras con* Finances, *finanzas. Nota del t.*

** *En español en el original.*

tanto un auto sacramental como el *Divino Narciso*, como poemas cortesanos o textos de circunstancias, como el *Neptuno alegórico*[5] —y se puede afirmar que sobresale en esta manera de *stile rappresentativo* que los Caccini y Monteverdi habían preconizado en los orígenes de la ópera. Multiplica también los poemas de amor, ardientes como la nieve: «El amor puro, sin deseo de indecencias, escribe, puede hacer experimentar lo mismo que se experimenta con el amor más profano». Por último, envía miles de cartas a destinatarios de España y de América latina. Enseguida se hace célebre: muchas ediciones de sus obras aparecerán durante su vida y serán comentadas tanto en Madrid como en México, desde Portugal a Perú y hasta Filipinas.

Sin embargo, más allá de los éxitos mundanos y de todos los retablos de retórica barroca, la verdadera pasión de sor Juana es el saber, la interrogación sobre el mundo. Ahora bien, como indica Octavio Paz, «este nuevo tipo de conocimientos» (el saber que encuentra su fin en sí mismo) «era imposible en el marco de los presupuestos de su universo histórico». Por decirlo muy simple y sucintamente, había un conflicto insoluble entre la vida religiosa y la vida intelectual. Durante una veintena de años, a fuerza de tacto, prudencia y habilidad, sor Juana llega a asegurarse numerosos protectores (tanto en palacio como entre los dignatarios eclesiásticos) y a encontrar un compromiso, un equilibrio, entre las exigencias de su profesión de fe y las de su vocación como escritora. Y de repente, en el espacio de dos años (1690-1691) todo se va a volcar.

En 1690, el obispo de Puebla, editor y amigo de sor Juana publica la *Carta atenagórica*[6], la única obra teológica de la religiosa. Se trata de una crítica al sermón, por entonces célebre, que el jesuita portugués Antonio de Vieyra había consagrado a los «favores de Cristo». Frente a la opinión de San Agustín, de Santo Tomás de Aquino y de San Juan Crisóstomo, el padre Vieyra afirmaba que la mayor *fineza* de Cristo no era «permanecer con nosotros en la Eucaristía», sino más bien «ocultarse en ella». «Cristo, en el sacramento del altar, aunque esté en él corporalmente, no posee ni el uso ni el ejercicio de los sentidos.» Ausentándose de nosotros, el Verbo muestra que su mayor fineza era «amar sin correspondencia».

Sor Juana no lo entiende así. Apoyándose en una argumentación tan rigurosa, incluso tan acrobática que produce vértigo, la poetisa sostiene finalmente que el mayor beneficio de Cristo reside en los «beneficios negativos». En efecto, concluye, debemos «agradecer y celebrar esta atención del Divino Amor en el que la recompensa es ventaja, el castigo es ventaja y el hecho de suspender las ventajas, la mayor de las ventajas —la de no tener fineza, la mayor de las finezas». En otras palabras: la mejor acción de Dios consiste en no ocuparse de nosotros, en abandonarnos,

[5] *Narciso, Neptuno: el agua, el reflejo, el doble; el movimiento y el claroscuro,* dos topoi barrocos. *Cf. Jean Rousset,* L'intérieur ét l'extérieur, Essais sur la poésie et le théatre au XVII siècle, *Paris, Corti, 1976.*

[6] Carta atenagórica o crisis sobre un sermón. de la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de la ciudad de Méjico, en que hace juicio de un sermón del Mandato que predicó el Reverendísimo P. Antonio de Vieyra, de la Compañía de Jesús, en el Colegio de Lisboa, *recogido en* Obras selectas, *Barcelona, Noguer, 1976.*



porque así aumenta nuestra libertad. Esta vez, sor Juana rozaba la herejía, hasta tal punto que incluso su editor se alarmó.

Aunque el obispo de Puebla no compartiera las opiniones de su protegida, tampoco era un censor: publica el texto de sor Juana *in extenso*. Sin embargo, en una carta-prefacio escrita bajo el pseudónimo de sor Filotea de la Cruz, tras haber cubierto de elogios la prosa de la religiosa, señala su total desacuerdo con la idea de «beneficios negativos». Y más: condena el saber profano y lamenta que «una tan grande inteligencia trate de modo tan exhaustivo las cosas de la tierra, hasta el punto de no desear profundizar en lo que pasa en el cielo; humillada sobre el suelo, como está, no descienda más abajo, para ir a ver lo que pasa en el infierno»... El principio que subyace en el razonamiento del prelado no nos sorprende: «la ciencia que no ilumina para salvarse, Dios la califica necedad (disparate)». A pesar de que el prefacio es amistoso y cálido, el obispo, esta vez, puso los puntos sobre las íes.

Publicada en noviembre de 1690, la *Carta atenagórica* levantó un clamor de indignación en el seno del clero, y la polémica llegó hasta Europa. Pero no es éste el lugar de insistir en ello. El hecho es que cuatro meses más tarde, el 1 de marzo de 1691, Sor Juana envía su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. El texto no será publicado hasta 1700, cinco años después de la muerte de su autora, pero circuló mucho bajo la forma de copias manuscritas. A medio camino entre las memorias y el alegato *pro domo*, es el último escrito importante de Sor Juana y en él quema todas las naves.

El inicio de la *Respuesta* es francamente pesado: ¡cuántas reverencias obsequiosas, preámbulos y precauciones oratorias! Después, el aburrimiento del lector deja lugar a un malestar: tenemos la impresión de que Sor Juana está todavía indecisa, que duda en defenderse[7]. Y de repente el estilo se hace directo y familiar, a pesar de las innumerables citas en latín. La autora da la espalda a la escena barroca y nos ofrece, con tanto fervor como simplicidad, su autobiografía intelectual. La primera firmada por una mujer.

Para asentar sólidamente su defensa, sor Juana invoca la ignorancia y la debilidad que se atribuyen generalmente a su sexo. Si no ha escrito antes sobre asuntos religiosos, afirma, es porque no se sentía suficientemente instruída. Se refiere, además, a la opinión de su Santo Patrón, el venerable padre San Jerónimo, que aconsejaba estudiar en último lugar, pasados los treinta años, el *Cantar* y *Génesis;* porque de otro modo «la oscuridad y la dulzura de aquellos epitalamios» pueden ofrecer «ocasión a la imprudente juventud de mudar el sentido en carnales afectos». A partir de aquí, el gusto de la religiosa por el estudio se justifica plenamente: por una parte,

[7] *«...casi me he determinado a dejarlo al silencio», se lee en la pág. 491 de* Obras escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz, *Bruguera, Barcelona, 1979 (2ª edición).*

escribe, «yo no estudio (...) sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos»; por otra, sostiene que es Dios quien le «ha hecho merced de un grandisimo amor por la verdad». Sor Juana invierte la perspectiva: nunca ha estudiado o escrito por placer (todavía menos por la gloria), sino por obediencia y por intentar colmar su ignorancia.

Este modelo de réplica estratégica es seguido de una obra maestra intimista, sin duda la parte más emocionante de la *Respuesta* —y uno de los florilegios de la obra de sor Juana. Explica cómo y cuándo empezó su instrucción. Así, no tenía «todavía tres años» cuando acompañó a una de sus hermanas a la escuela «tanto por cariño como por travesura», pero inmediatamente se «encendió de manera en aprender a leer», para lo que se muestra enseguida capacitada. Habiéndose enterado «entre los seis y siete años» que había en México universidad y escuelas en que se estudiaban las ciencias, quiso acudir a ellas para asistir a los cursos de enseñanza superior. Ante la oposición de su madre («no lo quiso e hizo muy bien»), sor Juana se consoló leyendo los «muchos libros varios» de su abuelo. Desgraciadamente, no cita ningún titulo.

Antes de enumerar las distintas materias que abordó sor Juana, sería una lástima no señalar la penetración psicológica y la maestría literaria de las que da pruebas. Aquí, basta de oropeles —y casi no hay citas: la frase es ligera, ágil, aérea. El estilo es el propio de la pasión de aprender: solar y *jubiloso*. Y los ejemplos concretos de disciplina cotidiana son un tesoro de frescura. Así, dice «siendo así que en las mujeres —y más en tan florida juventud—, es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que, si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza». Por desgracia, precisa inmediatamente (y el lector tiene verdaderamente la impresión de *oírla hablar*) «el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio». Del mismo modo, se abstenía de comer queso porque «oí decir que hacía rudos ...» Y, aún más, dará un tercer ejemplo, pero en un tono menos jovial: habiendo adquirido la costumbre de visitar a sus hermanas de convento para consolarlas o «recrearme con su conversación», se vio enseguida obligada, para no descuidar sus estudios, «a no entrar en celda alguna» más que si se veía «obligada por obediencia o caridad». Estos ejemplos, aparentemente ingenuos, no tienen nada de inocente: conscientemente o no, Sor Juana responde a tres críticas que se dirigen a menudo a las mujeres: narcisismo, glotonería y charlatanería.

Pero volvamos a la armadura de la *Respuesta*, es decir, del alegato. Sor Juana nos presenta el saber en forma de pirámide[8], en cuya cúspide se

[8] *Era una lectora asidua del jesuita «egiptómano» Athanasius Kircher, y además le interesaban mucho las antigüedades mexicanas.*



encuentra la «Sagrada Teología». Esto le va a permitir justificar todo su aprendizaje. En efecto ¿cómo comprender «las figuras, los tropos, las locuciones» de las Santas Escrituras sin estudiar retórica? ¿Como descifrar el gran Templo de Salomón «donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa sin alusión, arquitrabe sin significado» si no se está versado en arquitectura? ¿Cómo aprehender las proporciones armónicas de la Biblia sin abrirse a la música? Y todas las disciplinas desfilan, una tras otra: gramática, lógica, física, aritmética, geometría, historia, derecho, astrología, mecánica. Pero la *ultima ratio* de todas estas ramas del saber (o, más exactamente, de todos estos grados) no es otra que la Biblia: se trata de «comprender el Libro que comprende todos los libros, la ciencia en que se incluyen todas las ciencias». El propio estudio de las letras profanas y paganas debe ayudar a interpretar mejor las costumbres, giros y proverbios que se encuentran en el Antiguo y el Nuevo Testamento, empezando por los pilares del templo clásico: Homero y Virgilio.

No hay que ver en este inventario un pretexto de la religiosa para hacer brillar su saber; es más bien al contrario: «se sigue que he estudiado muchas cosas y que nada sé». Sor Juana lamenta vivamente no haber tenido profesores o condiscípulos, «teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible». Cree que le han faltado mentor y émulos; en realidad, su mejor guía era su pasión; su amor por la verdad, su más poderoso aguijón.

El conocimiento, a ojos de sor Juana, no debe confundirse nunca con un saber parcelario —y ésta es una de sus ideas mas modernas, a pesar de su trasfondo religioso. Insiste mucho en este punto: «...y quisiera yo persuadir a todos con mi experiencia a que no sólo no estorban (estas disciplinas), pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, por variaciones y ocultos engarces —que para esta cadena universal les puso la sabiduría de su Autor—, de manera que parece *se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto*[9]». A su manera, sor Juana había descubierto la correspondencia universal.

Sor Juana no sólo pasa el tiempo leyendo y escribiendo; nada es ajeno a su curiosidad, o más bien a su constante *asombro.* Un día, nos confía, una madre superiora «muy santa y muy cándida», creyendo que el estudio era cosa de inquisición, le prohibió abrir un libro durante tres meses. Sin provecho alguno, comenta la religiosa, pues aún cumpliendo esta orden, no dejaba de aprender a través de la observación y la reflexión: «Estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras y de libro toda esta máquina universal». No es sólo que haya secretas correspondencias entre todas las disciplinas del saber: el mundo entero es un libro abierto. Al ver a unas niñas jugando con un trompo, sor Juana no puede

[9] *El subrayado es mío.*

evitar reflexionar sobre las formas geométricas y las leyes del movimiento; es más, se entrega a pequeñas experiencias científicas, al hacer tamizar la harina, por ejemplo, para comparar los círculos obtenidos con los de la peonza y analizar las diferencias en términos de dinámica. Si mira a otros niños jugar con agujas, no puede dejar de interrogarse sobre las figuras que se forman al azar y, fijándose en un triángulo, lo asocia enseguida con el anillo misterioso de Salomón o el arpa de David. Analogía universal: son sólo los árboles los que dejan oír «confusas palabras».

Sor Juana no deja de asombrarse —y de asombrarnos—. Así, cuando hace alusión a las «razones y delgadezas» que «ha alcanzado dormida mejor que despierta». ¡Qué pena que se detenga ahí, temiendo cansar a su interlocutor! Pero, si no se detiene en el capítulo de los sueños, nos hace en cambio compartir el fruto de sus observaciones culinarias, pues «Señora, ¿qué otra cosa podemos saber las mujeres, sino filosofías de cocina?». Si, incluso las recetas prosaicas le revelan «secretos naturales». Por otro lado «si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito». Decididamente, sor Juana no tenía nada que ver con cierto tipo de intelectual afectada, altiva y estirada. Su cultura, su frescura y su naturaleza evocan más bien a nuestra *Belle Cordière* de Lyon, Louise Labbé.

Ignoro si, como es usual en la tradición clásica, sor Juana tenía costumbre de inscribir una divisa en la página del título de sus libros, pero hay una proposición de san Juan Crisóstomo que aflora a cada página de la *Respuesta: Calumniatores convincere oportet* (a los calumniadores hay que convencerles). El punto de partida de la argumentación de la religiosa es la famosa frase que se veía, todavía no hace mucho, a la entrada de algunas iglesias: *Mulieres in ecclesia taceant* (las mujeres callen en las iglesias). No solamente se ha mutilado la cita, afirma sor Juana, sino que además ha sido extrapolada. Explica, basándose en la *Historia eclesiástica de San Eusebio*, que esta exhortación data de la Iglesia primitiva, de la época en que las mujeres se enseñaban mutuamente la doctrina, en los templos, y donde el ruido que producían estorbaba la predicación de los apóstoles. Ahora bien, estas palabras, aisladas de su contexto, dan lugar a múltiples paralogismos y sofismas cuya conclusión es un principio intocable: la mujer no tiene derecho a la palabra, en la iglesia, porque no entiende nada de las cosas divinas. Si existe, en lingüística, una «ley del mínimo esfuerzo», nada tan normal como ver la proposición todavía abreviada, para reducirse a esta aserción que muchos consideran un axioma: la mujer debe callarse porque no sabe nada.

No empleo los mismos términos que sor Juana, naturalmente, pero este es sin embargo el trasfondo del problema, el «núcleo irrompible». Pues segun esta lógica sistemáticamente tergiversada, si la mujer no sabe nada,



es porque evidentemente (y eternamente) su sexo es incompatible con el saber. De ahí que ¿por qué diablos darle acceso? ¿Y cómo por tanto, imaginar que una criatura cuya ignorancia es consustancial podría no sólo pensar, sino escribir, *opinar*? El único derecho de la mujer, por emplear las palabras de Rabelais, es «asentir como un fraile en la Sorbona», tanto ante su confesor como ante su dueño y señor.

He aquí la opinión común que sor Juana, lenta y prudentemente, pero también firmemente, desmonta piedra a piedra. No solamente la Iglesia no prohibe a las mujeres estudiar y escribir, sino que tanto san Pablo como san Jerónimo insisten en la necesidad de instruir a las mujeres. Y la religiosa, a su vez, se convierte en apologista de la educación de las jóvenes[10]. En cuanto al don poético, «ha buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener (los versos)» y no « lo ha hallado». La Iglesia nunca ha menospreciado esta práctica; al contrario, la ha utilizado con profusión. «Pero ¿por qué fatigarme?» dice de repente la religiosa, y la frase es muy significativa. En un libro de nuestro siglo XX, las *Memorias de una joven formal,* el padre de Simone de Beauvoir declara: «Qué pena que Simone no sea un hombre: ¡podría haber hecho el Politécnico!» Sor Juana presiente que la razón es ajena a este conflicto de poder, al sistema de convenciones del orden establecido. No es a ella a quien se está poniendo en cuestión, es al conjunto de las mujeres. Si tiene un momento de flaqueza y se pregunta para qué continuar, es porque ha visto desfilar mentalmente, como en un vértigo, una serie de frases en las que la razón queda *sepultada*: ¿por qué la mujer no tiene ni voz ni voto? Porque es mujer. Esto no es una razón. Pero, precisamente, el único principio es la petición de principio, el último baluarte del Padre: es así porque es así. La razón masculina se confunde con la razón de Estado.

El saber es peligroso por esencia. Esto es lo que sor Juana se resiste a admitir. De lo contrario, su argumentación se derrumbaría como un castillo de naipes. Pero sufre mucho por su singularidad. En efecto, mientras que no la vemos nunca lamentarse sino de sí misma, hela aquí que ya no se anda con rodeos contra los fariseos y los mediocres —y contra su alergia a toda distinción. Ya entre los atenienses la virtud de los mejores causaba a menudo su ostracismo y, comenta la mexicana, «algunas veces me pongo a considerar que el que se señala —o lo señala Dios, que es quien sólo lo puede hacer— es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o que hace estanque de las admiraciones a que aspiraban». Y encuentra ejemplos de este «odio enojado» al talento y a la virtud tanto en la vida de Cristo como en los tratados de Gracián o en las máximas del «impío Maquiavelo». Aquí, la reserva y la circunspección de sor Juana dan paso a la justa cólera y la

[10] En aquella época, en Francia, la instrucción femenina era igualmente lamentable. Las sugerencias de sor Juana en el terreno pedagógico presentan muchos puntos en común con las reformas que llevaban a cabo por entonces las religiosas de Port-Royal.



indignación: «¡Hacer cosas señaladas es causa para que uno muera!» En efecto, precisa, el que más sabe es más vulnerable, «pues la riqueza y el poder castigan a quien se les atreve, y el entendimiento no, mientras es mayor es más modesto y sufrido y se defiende menos». La inteligencia es una provocación y la *diferencia* sólo atrae insultos y pullas: «una cabeza que es erario de sabidurías no espere otra corona que de espinas». Y en los *villancicos* se encuentra en estos versos que celebran a uno de los modelos de nuestra autora, la gran Catarina de Alejandría:

> Porque es bella la envidian,
> porque es docta la emulan;
> ¡oh qué antiguo en el mundo
> es regular los méritos por culpas!

Sin embargo, como he dicho más arriba, sor Juana no podía llevar este razonamiento hasta sus últimas consecuencias, so pena de socavar su alegato. También explica todas las molestias que pudo sufrir («la ristra de rivalidades y persecuciones» que despertó) únicamente por envidia y celos. Pero sabemos (y ella lo debió entrever) que el mal es más profundo. La conciencia crítica no puede conciliarse con ninguna ortodoxia, antigua o moderna, religiosa o ideológica, pues reemplaza las certidumbres por cuestiones, y los dogmas por hipótesis. Como la Belleza en el verso de Chavée, el saber está amenazado porque es amenazador.

Por desgracia, pero cabía esperárselo, la conclusión de la *Respuesta* es digna del exergo: llena de rodeos, enmarañada —y poco convincente. Si hemos de creer lo que dice, sor Juana no habría escrito por satisfacción propia «si no es un papelillo que llaman El Sueño». Para todo lo demás, afirma, «no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión ha sido dictamen propio, sino libertad ajena que no cae debajo de mi dominio». Acaba refugiándose en algunos escritos laboriosamente devotos que pudo hacer y asegurando su obediencia, su humildad, su total sumisión. Evidentemente no engaña a nadie.

Es entonces cuando los acontecimientos se precipitan. Hemos visto que la respuesta estaba fechada en marzo de 1691. Algunos meses más tarde, tras lluvias incesantes, se pierden todas las cosechas del país. El hambre y las especulaciones provocan graves tumultos en México. Quedan desacreditados el virrey y la corte, lo que permite el reforzamiento del poder de la Iglesia, y, sobre todo, de los jesuitas, que ya gozaban en el imperio español de un *status sui generis*. En México, la Compañía de Jesús no jugaba solamente su papel habitual en la enseñanza, sino que tenía también una influencia preponderante sobre la Iglesia y el Estado, a través del padre Aguiar y Seijas, arzobispo de la capital. La polémica suscitada por la *Carta*



atenagórica y la *Respuesta* habían puesto a sor Juana en una situación muy delicada; esta nueva coyuntura le asestará un golpe fatal. Hasta entonces, en efecto, la religiosa había sacado partido del equilibrio de poderes, gracias a diversos apoyos en el seno del gobierno y del clero. Y de repente todo se derrumba: no solamente sus protectores de la corte no pueden hacer nada por ella, sino que enseguida pierde uno de sus más poderosos apoyos, el marqués de la Laguna, que muere en España. Queda ahora a merced de su enemigo jurado, el arzobispo Aguiar y Seijas.

El arzobispo de México era feroz y abiertamente misógino[11]. Para él, sor Juana merecía una doble condena: en tanto que mujer y en tanto que religiosa. No contenta con provocar alborotos (cosa que el clero no aprecia: «Maldito aquél por el cual llega el escándalo») se había permitido criticar el sermón de Vieyra. Ahora bien, el arzobispo de México era amigo del jesuita portugués —que le había dedicado dos volúmenes de las traducciones españolas de sus homilías. Con la publicación de la *Carta atenagórica*, sor Juana le infligía una afrenta. Y eso no es todo: Aguiar y Seijas era rival del obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, el editor de la religiosa... Todo está dispuesto para el último acto.

En el invierno de 1692, sor Juana recibe el segundo tomo de la tercera edición de sus *Obras*, publicado en Sevilla (el primero había aparecido en Barcelona en 1691). Será su último libro. En 1693, por medio del poderoso jesuita Núñez de Miranda, confesor de sor Juana (era también director espiritual del virrey y de la virreina), el arzobispo persuade a la profesa de renunciar a las letras. El 5 de marzo de 1694, probablemente constreñida y obligada, firma un documento que causa consternación: «Protestación, sellada con mi sangre, que hizo con su fe y con su amor a Dios la madre Juana Inés de la Cruz en el momento de abandonar los estudios humanistas para proseguir, desembarazada de este compromiso, por la vía de la perfección». Un año más tarde, una epidemia azota al convento de San Jerónimo; sor Juana se contagia mientras cuida a sus hermanas y muere el 17 de abril de 1695, a la edad de cuarenta y seis años. La profecía de los villancicos para Santa Catarina se cumple:

Perdióse (¡oh dolor!) la forma
de sus doctos silogismos;
pero, los que no con tinta,
dejó con su sangre escritos.

***

Es asombroso que la crítica francesa no haya establecido semejanzas entre la controversia provocada por la *Respuesta* y la disputa del *Roman de la Rose*, a finales de la Edad Media. Esta última ha sido objeto de

[11] *Agradecía a Dios el haber nacido miope, lo que le ahorraba la vista del sexo débil.*

muchos trabajos universitarios. Pero lo interesante no es tanto la disputa como el lugar que ocupó en ella Cristina de Pisán: la primera feminista de las letras francesas. Naturalmente, me limitaré sólo a señalar unas cuantas pistas.

Cristina de Pisán nació en Venecia en 1365. Tres años más tarde, su padre, el astrólogo y médico Thomas Pisani, célebre en los medios científicos, se instala en Francia donde es nombrado consejero privado del rey Carlos V. En su libro de recuerdos, *L'Avision Christine*, la poetisa nos cuenta que su padre, que era también gramático y filósofo, «no creía que las mujeres valieran menos para las ciencias». Recibe, por tanto, una sólida instrucción básica, para desesperación de su madre, que considera de mal augurio su inclinación por las letras. A los quince años, Cristina se casa con Étienne de Gastel, que se convertirá en secretario del rey. Su unión es feliz y Cristina, a lo largo de toda su vida, defenderá la institución del matrimonio.

Hasta aquí no hay nada en común entre Cristina y Sor Juana, salvo el don poético. Pero en 1380 Carlos V muere; en 1387 le llega el turno a Thomas, el padre, y en 1390 a Étienne, el marido. «Solita me dejó mi dulce amigo»*: a los veinticinco años, Cristina, madre de tres niños, se encuentra sola y casi sin dinero. Sin embargo, conseguirá enderezar la situación financiera de su familia y completar su formación de manera autodidáctica: «Historia, filosofía, ciencias, todo le apasiona: pero detesta la falta de dirección en sus estudios»[12]. Nunca dejará de instruirse o más bien, como ella misma escribía, de «picotear en los bellos libros y volúmenes».

Ahora, los paralelos entre la francesa y la mexicana se empiezan a multiplicar. Cristina se niega a encontrar en un nuevo matrimonio la solución a sus problemas pecuniarios. De 1400 a 1406 escribe quince obras que vende en copias lujosas a ricos coleccionistas. Bajo la influencia de Eustache Deschamps y de Guillaume de Machault, el autor de la primera misa polifónica, compone muchos libros en verso, como las *Cent ballades d'Amant et de Dame*[13], que son apreciadas en la corte. Su reputación atraviesa las fronteras. Entra al servicio del duque de Orléans y compone *La Mutation de Fortune*, una alegoría de 25.000 versos donde condensa sus conocimientos enciclopédicos, y que conoce un inmenso éxito. Los encargos afluyen de todas partes y Cristina vive cómodamente de su pluma. Abandona la corte de Orléans por la casa de Borgoña y acepta escribir, por iniciativa de Felipe II el Intrépido, la biografía de Carlos V. Se convierte en la primera mujer cronista. La querella del *Roman de la Rose*, entre 1401 y 1403, le inspira igualmente dos obras feministas: La *Cité des Dames* y el *Livre des trois Vertus*. En 1406 termina *L'Avision Christine* donde mezcla, en un tono familiar, las reflexiones filosóficas y morales con sus memorias.

* *«Seulette m'a mon doulz ami laissiée».*

[12] *M. Albistur y D. Armogathe,* Histoire du féminisme français, *2 vol., París, Editions des Femmes, 1977.*

[13] *Christine de Pisan,* Cent ballades d'Amant et de Dame, *texto establecido y presentado por Jacqueline Cerquiglini, Paris, U.G.E., Bibliothèque Médiévale, 1982.*

* *Seulete m'a mon doulz ami laissiée.*

Entonces, el empobrecimiento de la corte la hunde de nuevo en dificultades materiales. En 1419 huye del París insurrecto y encuentra refugio en una abadía. Su último consuelo será la entrada en escena de Juana de Arco. Muere hacia 1430.

Si he recordado brevemente los principales jalones de la vida de Cristina de Pisán es porque, para empezar, presenta numerosos rasgos comunes con la de sor Juana, y sobre todo, porque también la poetisa francesa tuvo el coraje de entrar en liza para defender al «femenino sexo». En efecto, más de un siglo después de la publicación de la segunda parte del *Roman de la Rose*, contra el cual pocas voces habían osado levantarse, Cristina publica su *Épître au Dieu d'Amour* donde critica duramente la misoginia triunfante. Las diatribas dirigidas contra las mujeres casi se habían convertido en una moda literaria desde el siglo XIII, con sátiras virulentas como *La Veuve* del goliardo Gautier Le Leu. La degeneración del amor cortés en manierismo languideciente había dado lugar a una literatura de barrio. Hay que decir que entre el *fin'amor* de los trovadores y la cortesía de los troveros, había ya *todo un mundo*: la civilización albigense, aniquilada por el poder central. Sea como fuere, en la primera parte del *Roman de la Rose*, si pasamos por alto una cierta afectación, Guillaume de Lorris se mantiene fiel al ideal de *trobar* de los grandes poetas meridionales. En cambio, en los 18.000 versos que compone a finales del siglo XIII, para «completar» la obra de su predecesor, Jean de Meung se hace apóstol de una visión así llamada realista del amor y de la psicología femenina —y no se anda con chiquitas. El *Roman de la Rose* conoció un inmenso éxito, en Francia y en el extranjero, como testimonian las múltiples traducciones (especialmente la de Chaucer, perdida casi totalmente). En el siglo XV la obra era todavía un libro de cabecera —y lo seguirá siendo mucho después.

Jean de Meung había hecho uso —y abuso— de su franqueza al hablar; a su vez, Cristina no se anda con rodeos. No es la condesa de Winchelsea: en lugar de quejarse y llorar por la suerte de las mujeres, da golpe por golpe. A sus ojos, los que piensan como Jean de Meung no han frecuentado nunca más que a rameras. Y si la mujer se muestra débil ¿no es el hombre quien la incita a ello, para enseguida burlarse? El *Arte de amar* de Ovidio no es más que un «arte de engañar». Cristina ruega también al Dios del Amor que acabe con todas las vejaciones que sufre la «mitad» del hombre. Como han señalado Maïté Albistur y Daniel Armogathe, su alegato es un ensayo de «rehabilitación moral» de la mujer[14].

Épître au Dieu d'Amour tuvo una gran repercusión —y la polémica se envenenó rápidamente. Dos autoridades del momento, Jean de Montreuil (preboste de Lille) y Pierre Col (consejero del rey) son los artífices

[14] Histoire du féminisme français, *tome I, op.cit.*

principales del contraataque. Jean de Montreuil redacta para empezar tres cartas (sin destinatario) donde no menciona siquiera el nombre de Cristina de Pisán (procedimiento milenario), pero donde alaba el *Roman de la Rose y critica* «de antemano» a todos aquellos que no compartan su punto de vista. En el colmo de la soberbia, conjura a sus ocasionales adversarios a abjurar en el acto.

Por su lado, Cristina encuentra un apoyo en Jean de Gerson, canciller de la universidad, exégeta de Ruysbroeck y predicador apreciado por los soberanos, que reprueba igualmente, en sus sermones, la obra de Jean de Meung. Valiéndose de este apoyo, Cristina responde a Jean de Montreuil en un tono mordaz: «Digo de nuevo, y replico y triplico, tantas veces como quieras, que el así llamado superfluo *Roman de la Rose* puede ser causa de mala y perversa exhortación». De repente, Pierre Col atrapa la ocasión por los pelos... No le seguiremos en sus argumentos falaces. Digamos simplemente que el asunto, poco a poco, se fue quedando en agua de cerrajas y que si Cristina fue la única que lo sufrió, no fue nunca obligada a retractarse. ¡Pero veamos! Era mucho mas astuto ir imponiendo el silencio.

Si se compara esta querella con la agitación que causó la *Respuesta* de sor Juana, se deben hacer dos observaciones. En primer lugar, hay que señalar que las dos mujeres comprendieron perfectamente que no se trataba, ante todo, de un asunto personal, y que las argucias que se les oponían no se debieron tanto a sus ideas como a su sexo. Ambas hicieron también de su defensa, la apología de la mujer. Y este comentario conduce a un segundo: el más violento reproche que se les dirigió fue haber olvidado «la modestia que corresponde a su sexo» (Pierre Col). Tanto en un caso como en el otro, y por razones que hemos analizado más arriba, cometieron un crimen imperdonable: haber hablado sin estar autorizadas a ello, es decir, haber *tomado* la palabra.

Con dos siglos y medio de intervalo, en sociedades muy diferentes, dos mujeres siguen el mismo camino: tanto la una como la otra compartieron el culto al saber y el amor a la verdad (y no a la inversa); tanto la una como la otra lucharon para asegurarse su independencia y defender sus derechos, como mujeres y como escritoras; en ambos casos, conocen al principio la fama y se benefician de la protección de los poderosos, para verse a continuación denigradas y abandonadas; por último, son tanto la una como la otra, la *primera,* es decir, que en ausencia de una tradición en la que apoyarse, se condenan a los ojos del mayor número al fundarla— y su condena se convertirá en fuente de luz. Sor Juana y Cristina de Pisán han sentado las bases del feminismo moderno, tanto en Europa como en América, prefigurando tan bien las intuiciones de una Flora Tristán como las tesis de Virginia Woolf o los teoremas del *Segundo sexo.*



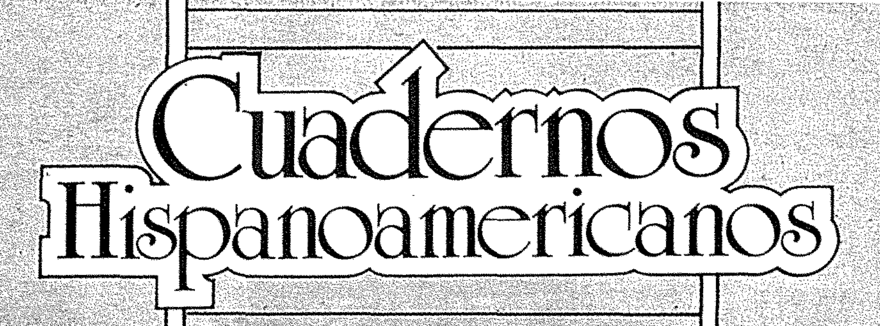
Acababa de terminar estas líneas cuando, ojeando mecánicamente la *Respuesta* de sor Juana, he encontrado esta confidencia del autor de la *Vulgata:* «Testigo es mi conciencia de cuánto trabajo tuve, cuántas dificultades sobrellevé, cuántas veces desesperé y cuántas veces desistí y empecé de nuevo por el empeño de aprender; tanto la mía —que lo ha padecido— como la de aquellos que conmigo han vivido». Entonces, pensando en el destino de la religiosa mexicana, como en la heroína del cuento de Perrault que osa franquear la puerta prohibida, he escrito los versos que siguen; ojalá que la modestia de la Décima Musa, *más allá de la muerte*[15] no se ofusque demasiado:

Juan del Jordán
el que bautizó a Dios;
Juan de Patmos,
el exiliado interior;
Juan Pico de Oro,
el tribuno;
Juan de Castilla
grito en la noche;
Juana de la Cruz Misteriosa:
el Silencio.

Jean-Claude Masson

(Traducción de Maite Méndez Baigen)

[15] *En español en el original, citando a Quevedo.*



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96

ICI
INSTITUTO DE
COOPERACION
IBEROAMERICANA

700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Su significado, como el de casi todas las figuras míticas, es doble: es la osadía que traspasa los límites y es la fascinación por la caída, la aspiración hacia lo alto y la atracción por el abismo. Imágenes sucesivas de la libertad: el vuelo y el despeño, la transgresión y el castigo. En el carácter de Juana Inés coexistieron siempre los dos impulsos y de ahí que podamos verla, simultáneamente, como emblema del ascenso y de la caída. Son movimientos opuestos pero, tal vez, en algún momento de rara adivinación, ella los vio como coincidentes.

Octavio Paz